

مجلة نقدية شهرية تصدر موقتا بصيغة PDF

مجلـة نقـد

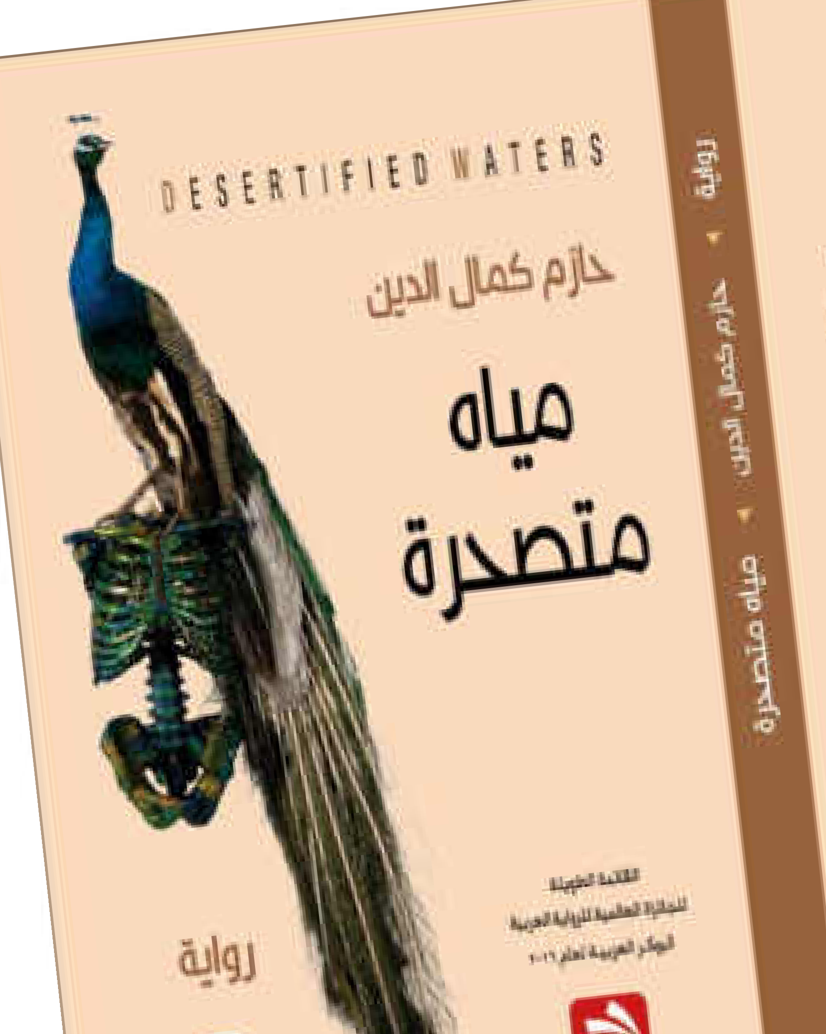
العدد الثاني يناير 2022م

ملف العدد : موت النقد

رواد المسرح العربي منتحلون لا مبدعون

الكوميكس والسياسة

موت النقد أم هجوم قطيع من الغوغاء



رواية

طبعة ثالثة

رواية ◄ حازم كمال الدين ◄ مياه متصحرة

HAZIM KAMALEDIN







افتتاحية:

فأما النقد فيذهب جفاءً!

في هذه الحقبة الزمنية التي نحيا فيها، وهي الحقبة التي من المُمكن لنا توصيفها بسهولة بأنها حقبة فقدان الذاكرة، يبدو أمامنا كل شيء، وعلى كافة الأصعدة، عبثيا بشكل مأساوي، لا سيما الثقافة والفن وما يدور فيهما، حتى أن الصورة العامة قد باتت شديدة القتامة!

إنها الفترة الأكثر بلاهة في تاريخ البشرية؛ حيث سادت وسائل السوشيال ميديا بما منحته للجميع من ديمقراطية القول، ومزايا التلصص، والتخفي، وعدد المُتابعين الذي تحول في الآونة الأخيرة إلى مقياس لمن لا عقل لهم، والقضاء على الخصوصية؛ فاستغلها الغوغاء، والجهلاء، وكل من لا صفة لهم، وانطلقوا كقطعان جامحة ليدلوا بدلوهم فيما لا يدركونه، وما لا يفهمونه؛ الأمر الذي أدى إلى فوضى عارمة؛ حيث أعطت منصات السوشيال ميديا مساحة لكل عابر سبيل لقول ما يرغبه، وبات لكل إنسان منا صحيفته/ جداره التي تخصه، وبات الغوغاء لهم سُلطة ثقافية تخصهم تجتاح العالمين الثقافي والفني بقوة جحافل من القطعان الذين يسيرون من خلف بعضهم البعض، مُنحين في ذلك من يدركون ويفهمون في المجالين؛ الأمر الذي جعل المُثقف الحقيقي يفضل الانزواء، وعدم الانخراط فيما يدور من حوله؛ نتيجة القوة المُخيفة لقطعان من الغوغاء.

إذن، فقوة القطيع سادت في كل شيء، بينما بدأ المثقف الحقيقي في الانزواء، والتلاشي، إما حفاظا على كرامته، أو لعدم رغبته في المُشاركة في الجريمة التي تحدث من حوله في جميع أنحاء العالم، أو لاختفاء النوافذ المُتاحة له للكتابة فيها؛ بسبب سيادة ثقافة القطيع الاستهلاكية التي جعلت الغالبية العظمى من المُتابعين ينساقون خلف أي كلام يُقال لهم باعتباره ثقافة حقيقية، أي أن الغالبية من الجمهور الذي نشأ على ثقافة السوشيال ميديا وما تثيره من تفاهة لم يعد يستطيع الانتقاء أو الفصل بين ما هو ثقافي، أو نقدي، وبين ما هو غثاء لا معنى له ولا قوام!

هذه الحالة من الهراء السائد في كل المجالات ليست قاصرة على ثقافتنا العربية فقط، بل تعدت ذلك إلى جميع أنحاء العالم، أي أن خطر التفاهة، وسيادة ثقافة الغوغاء قد باتت ظاهرة يعاني منها العالم بأسره، وهو ما سنلحظه في المقالين المُترجمين من الإنجليزية والفرنسية في هذا العدد، حيث يؤكدان بأن النقد الحقيقي في طريقه إلى الزوال والتلاشي لصالح ثقافة الغوغاء الذين لا يفهمون ما يكتبونه أو يقولونه على صفحاتهم، أو على العديد من مواقع القراءة مثل الجود ريدز، أو جروبات القراءة والثقافة، حتى أن بعض الدور الفرنسية قد لجأت مُؤخرا إلى اختيار مقاطع كتبها قراء عاديين/ انطباعيين عن الأعمال الثقافية لوضعها على أغلفة الأعمال الأدبية، مُتجاهلين في ذلك النقد الحقيقي، باعتبار أن الأمر قد بات تجارة لا بد لها من الانسياق خلف الجو العام، وثقافة التفاهة السائدة!

تحول النقد في الآونة الأخيرة إلى مجموعة من المُراجعات- سواء على مستوى الكتب أو الأفلام- أي مُجرد محاولة لتلخيص العمل الفني من دون الالتفات إلى الآليات الفنية التي تحكم هذا العمل، ولا أسلوبيتها الفنية، بل باتت المُراجعات الاستهلاكية- الشبيهة بالكبسولات- تتجاهل اللغة والأسلوبية الفنية مُعتبرين أنهما من الأمور الثانوية في العمل الفني، وأن أهم ما فيه هو الحدث، أو الرسالة؛ الأمر الذي يؤدي إلى تفريغ الفن من مضمونه، وجوهره الذي نشأ عليه.

بات من الطبيعي اليوم، أن يكتب أي عابر سبيل عن أي عمل فني على صفحته في السوشيال ميديا أي كلمتين لا معنى لهما باعتبارهما نقدا، حتى لقد تحول الأمر إلى جحافل من النقاد/ القراء الذين لا يعون ما يقرأونه ولا ما يكتبونه، وتحول الكتاب بدورهم إلى مجموعة من المتسولين لأي كلمة تُكتب عنهم من جحافل الغوغاء؛ مما أدى في النهاية إلى ثقافة استهلاكية/ تيك أواي، لا معنى لها، ولا سياق، ولا عمق، ولا قيمة، بل باتت السطحية هي الجوهر بينما بدأ النقد في التلاشي بسبب سيادة ثقافة التفاهة!

بما أننا مجلة نقدية تحاول الاهتمام بالنقد الذي كاد أن يكون مُندثرا، أي أننا نحاول قدر الإمكان التمسك بعصر الديناصورات لننقرض معهم، من وجهة نظر الغوغاء وثقافتهم الاستهلاكية؛ كان لا بد لنا من إعداد هذا العدد عن موت النقد للتنبيه إلى خطورة ما يحدث من حولنا، مُحذرين من أن موت النقد في العالم في مُقابل ثقافة الغوغاء لا يعني في حقيقته سوى موت الثقافة والفن الحقيقيين لتسود ثقافة الفوضى التي لا بوصلة حقيقية لها؛ لأن النقد في حقيقته هو القاطرة التي توجه كل ما يدور في العالمين الثقافي والفني، ومن دونه يتحول كل شيء إلى مُجرد فوضى يتحكم فيها الغوغاء والجهلاء!

محمود الغيطاني

العـدد الثاني
يناير 2022 م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا



لوحة الغلاف



Death of Pentheus House of the Vettii
موت بينثوس ملك طيبة - منزل فيتي
لوحة جدارية بتقنية الفريسكو من مدينة بومباي الرومانية تعود لعام62-70 ميلاديا
الأبعاد : 1.04×1.04 مترا.



رئيـس التـحـرير
مـحـمـود الـغـيـطــانـي
leclub44@yahoo.com

مـديـر التـحـريـر والمخـرج الـفـنـي
يـاسـر عـبـد الـقـوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com

فهرس العدد:


نقد 21
NAQD 21
Critic Magazine
مجلة نقد
العدد الثاني يناير
ملف العدد: موت النقد
رواد المسرح العربي منتحلون لا
الكوميكس والسياسة
موت النقد أم هجوم قطيع من



دفن سمكة السردين بنهاية الكرنفال- فرانشيسكو جويا - حوالي 1819-1812م - زيت على لوح خشبي ، الأبعاد : 82.5×62 سم


أدب
ملف العدد
موت النقد
Village News
DINER



أزمة النقد من التقنين إلى التشتيت



د. إبراهيم مصطفى الحمد

العراق

استطاع هيبل، بعدما تشبع بفلسفات من سبقوه- كانط، وديكارت، وهوم، وغيرهم- أن يفتح نافذة جديدة على الحياة، تتمثل بنظريته الجدلية، ومفهومه الإشكالي- الروح المُطلق- إذ أعاد كل شيء إلى الروح والعقل والله بوصفه المُطلق، وتجاوز النظريات السابقة عليه منذ أفلاطون وأرسطو، لتنتقل الرؤية من المُحاكاة إلى الابتكار عن طريق ما أسماه بالديالكتيك الذي يفضي إلى التطور في التفكير، حيث الفكرة تحمل في ذاتها سلبها ونقضها الخاص لتولد فكرة مُضادة، وينتج عن ذلك جدل بين الأولى والثانية لتنبثق الفكرة الثالثة، ولتكون الثالثة هي الأولى ثم تبدأ بدورها جدلا جديدا وهكذا، مما يفضي إلى انبثاقات جديدة ومُستمرة التوالد.

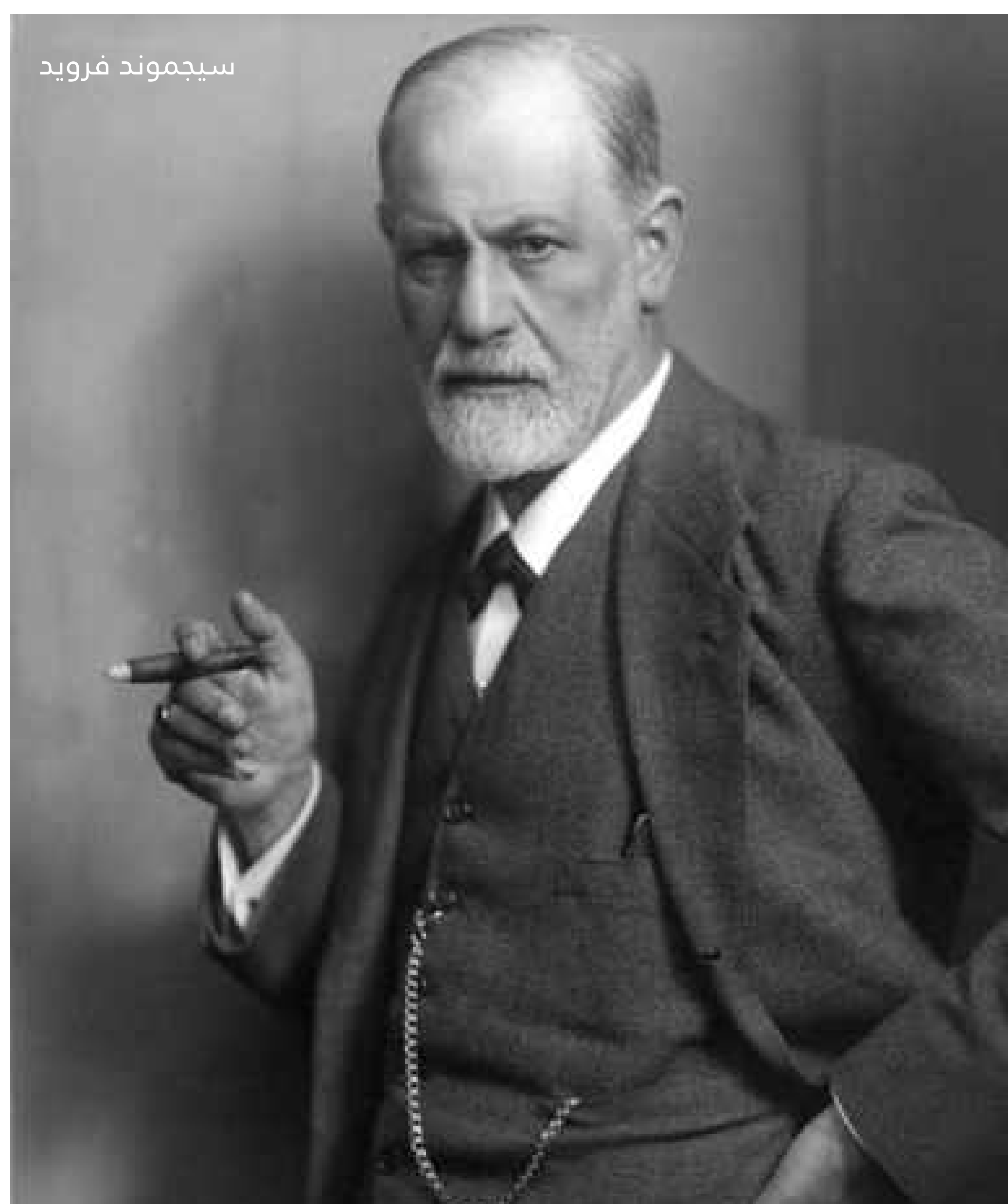
لقد أصبح الديالكتيك منذ هيجل، ليس قانونا تطوريا في الأدب فحسب، بل في مُجمل العلوم الطبيعية وغيرها، وفتح للنقد مجالات أكثر رحابة، بل فتح الباب على مصراعيه أمام أي نوع من أنواع التفكير، وأصبح قانونا ومنهاج حياة في مُختلف مجالات الفكر الإنساني.

وإذا ما تجاوزنا الفكر الماركسي- على أهميته- كونه مُستندا، في كثير من تجلياته، على الفكر الهيجلي، سنجد أنفسَنا أمام تحولات خطيرة في مجال النقد الأدبي، تتمثل بالانتقالة المفصلية من النقد الانطباعي والأدب الكلاسيكي، مُستفيدة من الثورة التي أحدثتها الرومانسية، والتحول في أساليب التفكير والكتابة، إذ قام "هيبولت تين" و"غوستاف لانسون" وغيرهما بربط الأدب بالتاريخ من خلال المنهج التاريخي، ثم ربطه بالمُجتمع تأثّرًا وتأثيرًا من خلال المنهج الاجتماعي، ثم يأتي "سيجموند فرويد" بمفهوم اللاشعور ونظرية النقد النفسي، ويطور تلك النظرية من بعده تلامذته "أدلر"، و"ليسنج"، و"يونج" وغيرهم، ليعيدوا كل شيء يخص الكتابة الأدبية إلى اللاشعور واللاشعور الجمعي، ومركب النقص، مُطلقين مُصطلحات جديدة مثل الليبيدو، والسايكوباث، وعقدة أوديب، وعقدة إليكترا وغيرها، فصاروا يعيدون كل ما يتعلق بالكتابة الأدبية إلى مُتعلقات النفس واللاشعور .

الألسنية ومُشتقاتها:

إذا وصلنا إلى النقد الألسني، الذي وضع أسسه العالم السويسري "فرديناند دو سوسير" سنجد أنه شكّل تحوّلا كبيرا في النظر إلى اللغة على أنها نظام- وهو "البنية" عند "جان كوهن"- علاماتي أطلق عليه "سوسير" علم السيميولوجيا، وهي عنده مبنية على ثنائيات مثل (الدال والمدلول، واللغة والكلام، والرمز والعلامة، والسانكرونية والدياكرونية أي التزامن والتعاقب)، وأطلق عليه الأمريكي "شارل بيرس" السيميوطيقا، ولتنبثق الشكلانية الروسية من رحم المدرسة اللسانية، وعلى تخومها، لكنها مكانيا تظهر في روسيا، على يد مجموعة من النقاد واللغويين، أمثال "إيخنباوم، وفلاديمير بروب،" و"توماشفسكي" وغيرهم، لتكون "الشكلانية" فاتحة المناهج النصية التي صبت اهتمامها على بنية الشكل الداخلية للنص، وعزلته عن كل ما هو خارجه، ثم تأتي البنيوية التي ترسخت في مدرسة "كونستانس" الألمانية لتعلن موت المُؤلف على لسان "رولان بارت" في فرنسا.

في خط موازٍ تسير كل من الأسلوبية والسيميائية، وتتداخلان فيما بينهما من ناحية، ومن ناحية أخرى مع البنيوية، لتتداخل مُصطلحات النقد وتتشابك؛ فنجد أن البنيوية بنيويات، والأسلوبية أسلوبيات، مثل الأسلوبية التعبيرية،



سيجموند فرويد

والأسلوبية التكوينية، والأسلوبية البنيوية، وسيميائيات الدلالة، والسيميائيات النصية، وسيمياء التواصل التي حدد عناصرها "رومان ياكوبسن" بستة عناصر هي: "المرجعية، والسياق، والمُرسل، والرسالة، والمُرسل إليه، والشفرة"، ثم زاد عليها الناقد العربي "عبدالله محمد الغذامي" عنصرا سابعًا وهو "النسق"، وجعله عمادَ النقد الثقافي.

إن البنيوية مع ما قدمته من فتوحات وآليات نقدية ومعرفية أبستمولوجية، بقيت قاصرة عن رغبات النص وكشف فتوحاته، وعاجزة عن محاورته محاورة حضارية؛ كون النص الحديث أصبح مراوغا أكثر مما ينبغي، وكونها- البنيوية- عزلت، بل أماتت المُؤلف بولادة القارئ، ومن الطبيعي أن الأثر الأدبي لا بد له من أن يتمدد إلى عالم نفس الأديب ووجدانه وتصوراته ورؤاه، كما لا بد أن تكون البيئة ذات تأثير عليه بحسب رؤية الأوائل من أمثال "هيبولت تين، وغوستاف لانسون"، فالنص كما هو معلوم كائن خصب بالدلالات، والأديب لاسيما الشاعر، حين يكتب تنصهر لديه المُتنافرات والمُتباعدات والألوان والإشارات والوجدان كلها في بوتقة واحدة، مُشكّلة عالم النص وفضاءه وشكله عموما، وهنا لا بد أن تحضر البيئة والتاريخ وتختلط وتتمازج الألوان والأشكال والرؤى والتصورات والبعيد والقريب، فالنص بحسب "جوليا كريستيفا" فسيفساء من الاقتباسات، وهو بتعبير "رولان بارت" مجموع الخراف المهضومة، مما يعني حضور "التناص" فيه، بل كون التناص سمة غالبة في أي نص أدبي.

إن السيميائية قرنت النص بمُصطلح "التناص"، أو التداخل النصي، أي إن النص هو مجموعة من النصوص المُتداخلة، أما جاك دريدا فيرى النص نسيجا من التداخلات، وهو لعبة مُنفتحة ومُنغلقة في آن واحد، وأن النصوص لا تملك أبا واحدا، ولا جذرا واحدا، إنما "النص" نسق من الجذور، وهو يؤدي في النهاية إلى محو مفهوم الجذر والنسق، ثم إن الانتماء التاريخي لنص من النصوص، لا يكون أبدا في خط مُستقيم، فالنص دائما من منظور "دريدا التفكيكي"، له عدة أعمار مُتشعبة حسب الجذور التي أسهمت في تكوينه، ويرى "إدوار سعيد" أن النص مظنة لكتلة مُتراصة من الموضوعات الماضية، التي يحاول النقد تذييل نفسه بها في الزمن الحاضر، فالنص، برأيه، مُرتبط ارتباطا ديالتيكيا بالزمن، والحواس.

لكن مع كل ما تحدثنا عنه من عجز البنيوية، فلا يعني ذلك إهمالها أو التخلي عن مُعطياتها، فكما يقول "الغذامي" هي عمدة المناهج، ولا بد من الاتكاء عليها، ومعاودة الاستفادة من مُعطياتها وطرق تحليلها في أي عمل نقدي، حتى وإن انتهج منهجا آخر، فهي حاضرة في كل المناهج النصية وما بعد النصية.

التفكيك نافذة على القراءة والتلقي:

لذلك جاءت التفكيكية لتحل في مُفترق الطرق من المناهج التي سبقت ظهورها، ويقدمها مُؤسسها "جاك دريدا" على أنها ليست منهجًا، ولكنها طريقة في قراءة النصوص، وتعتمد آليات المناهج النصية الأخرى في القراءة، وأهم مقولاتها التقويض وتفكيك وهدم المركزيات، إذ هي قائمة بحسب

مُؤسسها على هدم التمركز المنطقي الميتافيزيقي الغربي، بتوصيف أن الفكر الغربي هو المثال والنموذج الأوحد الذي تفرضه الثقافة الغربية على العالم، فهي تتخذ من البنية أداة لتقويض الخطاب، بينما التفكيكية لدى "بارت" هي التفكيك لغرض البناء، أي بناء المعنى داخل البنية النصية، وهي هنا فتحت الباب على مصراعيه لنظريات القراءة والتلقي، وما دامت التفكيكية قد اختزلت مفهوم البنية في إجراءاتها، فهذا يعني بوضوح أن البنيوية التي تركز على الوحدات النصية والبنى هي الأداة الأولى التي تستثمرها التفكيكية في نقدها الإجرائي، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الغذامي قد أطلق على التفكيكية في كتابه "الخطيئة والتكفير" اسم "التشريحية"، لكونه يرى أن النص جسد يُشرّح ويُفَكّك ويعاد بناؤه وترميمه، وربما لم يكن مُصيبًا في ذلك إذا عرفنا أن الجسد النصي لا يمكن أن تُستبدل أعضاؤه كما هو الحال في الجسد البشري أو حتى الحيواني، فيكون الاتجاه فقط في تشريحه والنظر إليه لغرض الاستكشاف والفهم والتأويل وإعادة إنتاج المعنى لا غير.

أحسب أن التفكيكية هي بداية التشتيت المنهجي، وهذا برأيي يتناغم مع تطور الكتابة الإبداعية الجديدة والتداخل الأجناسي الذي غزا النص الحديث، بفعل التنافذ الثقافي والفني والفكري بين مُختلف الفنون الأدبية وغير الأدبية، لذلك صار اعتماد منهج بعينه قاصرا عن محاورة النصوص والغوص في مقولاتها وظلال معانيها وطبقاتها، وصولا إلى فضائها التأويلي بحرية وفروسية، تجعل من القراءة سياحةً فكرية وذوقية تستمد حرارتها من شحنات النص ومُحرّضات التأويل فيه، والبؤر التي تحكم ممراته وأبهاءه وفيوضاته، فهنا لا بد من مساحةٍ أكبر للحرية يمارسها الناقد وهو يطوف على معطيات مُختلف المناهج النصية والسياقية، ليوظفها في خدمة قراءة النصوص، فلا يكون عبدًا لمنهج معين، بل فارسا تكون المناهج كلها وسائل



يتدجج بها عند اقتحام النص، ويبقى التذوق الفني للنصوص حارسا أمينا ومُراقبا نشطا، يوجه مُغامرة القراءة ويوقد حساسيتها على نحو يجعل منها قراءة مُنتجة وديناميكية.

القراءة والتلقي ولا نهائية التأويل:

إن أهم ما قامت به نظرية التلقي هو نقل قطب "المؤلف – النص" إلى قطب "النص – القارئ"، وخلق محاورة بين النص والقارئ، إذ جاءنا "ولفغانغ آيزر" بمفهوم "جمالية التأثير"، ومُصطلح "القارئ الضمني" وهو قارئ يفترضه المُبدع ولا وجود حقيقي له، وركز جل اهتمامه على جمالية التأثير،

في حين جاءنا "هانز روبرت ياوس" بمفهوم "أفق الانتظار" وما صاحبه من مُصطلحات مثل "كسر أفق التوقع"، أو "خيبة التوقع"، وهذا كله يصب في بؤرة واحدة يتم التركيز عليها من لدن أصحاب النظرية، وهي العناية بالمُتلقي وجعله أساسا في إنتاج النص، فالعمل الأدبي في ضوء نظرية التلقي هو نتاج العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، وهي لا تلغي طرفا على حساب طرف آخر، بل تحرص على خلق التفاعل بين تشكلات النص الماضية، التي طالما نظر إليها البنيويون على أنها بنية مُغلقة، لكنها تتناغم والبنيوية في سحب البساط من تحت المُؤلف إلى أقصى حد مُمكن

لها، لكنها في عملياتها الإجرائية تتعكز غالبا آليات البنيوية والمناهج النصية الأخرى.
إن من أهم مُرتكزات نظرية التلقي هي "ثنائية القارئ والنص، التأثير والتواصل، العمل الأدبي بين القطبين الفني والجمالي، التحقق والتأويل، ملء البياضات والفراغات والبحث عن النص الغائب، النص المفتوح، المسافة الجمالية، وأفق الانتظار"، فيما تعود مرجعيات النظرية إلى الشكلانية والبنيوية، وظواهرية رومان إمجاردن، وهيرمونطيقا جادامير، وأخيرا سوسيولوجيا الأدب، وهذا يعني أنها نظرية تبني رؤاها ومحتواها على سابقاتها من الأفكار والنظريات والمناهج الأخرى.


إيلين شوالتز

النقد الثقافي والنقد النسوي واشتباك المناهج:

يحدد " آرثر آيزربرجر" النقد الثقافي بأنه نشاط، وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته وهو مهمة مُتداخلة، مُترابطة متجاوزة مُتعددة، اذ بمقدوره أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، فضلاً عن التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضًا أن يفسر نظريات بنقد الأنساق المُضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مُؤسساتي ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الاجتماعية الأنثروبولوجية.
غير انه لم يتبلور منهجيا إلا مع الناقد الأمريكي "فنسنت .ب. ليتش"، الذي أصدر كتابا بعنوان: "النقد الثقافي: نظرية الأدب لما بعد الحداثة" وهو أول من أطلق مُصطلح النقد الثقافي على نظرية ما بعد الحداثة، واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ والسوسيولوجيا والسياسة والمُؤسساتية ومناهج النقد الأدبي، وتستند منهجية "ليتش" إلى التعامل مع النصوص والخطابات، ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد المُؤسساتي، بل تتعامل معها من خلال رؤية ثقافية تستكشف ما هو غير مُؤسساتي، وما هو غير جمالي، كما يعتمد النقد الثقافي عنده على التأويل التفكيكي، واستقراء التاريخ، والاستعانة بالتحليل المُؤسساتي، كما أن منهجية "ليتش" هي منهجية حفرية لتعرية الخطابات، بغية تحصيل الأنساق الثقافية استكشافا واستكناها، وتقويم أنظمتها التواصلية مضمونا وتأثيرا ومرجعية، مع التركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية للظواهر النصية لرصد الأبعاد الأيديولوجية.
يرى الناقد العربي السعودي "عبد الله محمد الغذامي" أنه لا بد من ربط النقد الثقافي بالنسقية، فإذا كان رومان جاكبسون، كما ذكرنا آنفا، قد حدد ست وظائف لستة عناصر، الوظيفة الجمالية للرسالة، والوظيفة الانفعالية للمُرسل، والوظيفة التأثيرية للمُتلقي، والوظيفة المرجعية للمرجع، والوظيفة الحفاظية للقناة، والوظيفة الوصفية للغة. فقد حان الوقت لإضافة "الوظيفة النسقية" للعنصر "النسقي"، ويعني هذا أن النقد الثقافي يهتم بالمُضمر في النصوص والخطابات، ويستقصي اللاوعي النصي، وينتقل دلاليا من الدلالات الحرفية والتضمينية إلى الدلالات النسقية، لكنه في كل هذا وهذا لا يعده أصحابه ومُؤسسوه منهجا نقديا، بل مُمارسة نقدية وفعالية قرائية تعتمد المناهج الأخرى كلها بلا استثناء وحتى علوم البلاغة القديمة، في محاورة النصوص وكشف أنساقها المُضمرة خلف معانيها الظاهرة.
لقد انفتح النقد الثقافي على القراءة والتلقي والنصوص المُختلفة، وصار يعاملها بحرية كبيرة، غير مُتحرج من اعتماد مُختلف مناهج النقد، فأصبحت القراءة على وفق ذلك تعني الحرية، ولا بد للناقد الثقافي أن يكون واسع المعرفة- موسوعيا- لكي يمارس دوره بفروسية وحيوية وديناميكية.
على تخوم النقد الثقافي وُلِدَ "النقد النسوي" بوصفه احتجاجا ورفضا لكل مواضعات المرأة في المُجتمع كما ترى "ماريا هوللي"، حيث أنه برأيها نقد يصدر عن منظور راديكالي للأدب، ومُختلف الأدوار الجنسية، كما أنه يمثل خطوة مبدئية لصيغة إستطيقا أدبية نسوية وتطويرها، إستطيقا تؤسس لقطيعة كاملة مع كل معاييرالقيم الذكورية المُتسيّدة، وذلك يجعلها تقيم


عبد الرحمن بدوي


جاك دريدا

الأدب، وتحلله من منظور الحياة الأصيلة للمرأة/ الأنثى، بينما ترفض الناقدة "خالدة سعيد" المُصطلح لكونه يتضمن الهامشية في مُقابل الذكورية المُهيمنة.
تذكيرا، فإن مُصطلح "النقد النسوي"، صاغته الناقدة الأمريكية إيلين شوالت ز في كتابها نحو "بلاغة نسوية "عام 1979م، وقد دعت إلى "نقد نسوي يركز على المرأة، أي إلى اتجاه يتناول النصوص التي تكتبها المرأة.

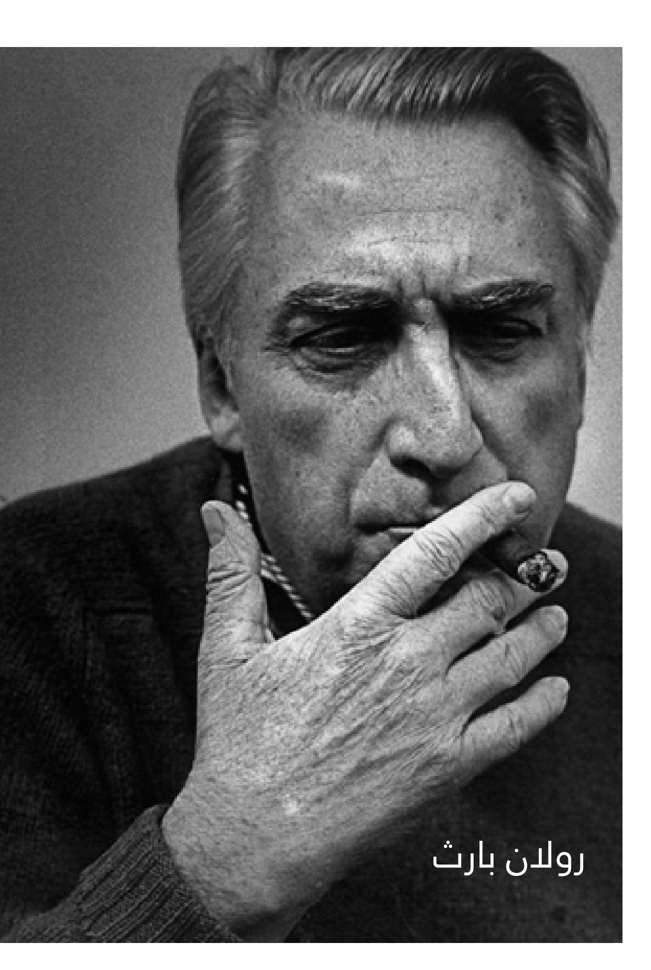
النقد العربي وفقدان بوصلة الأدب:

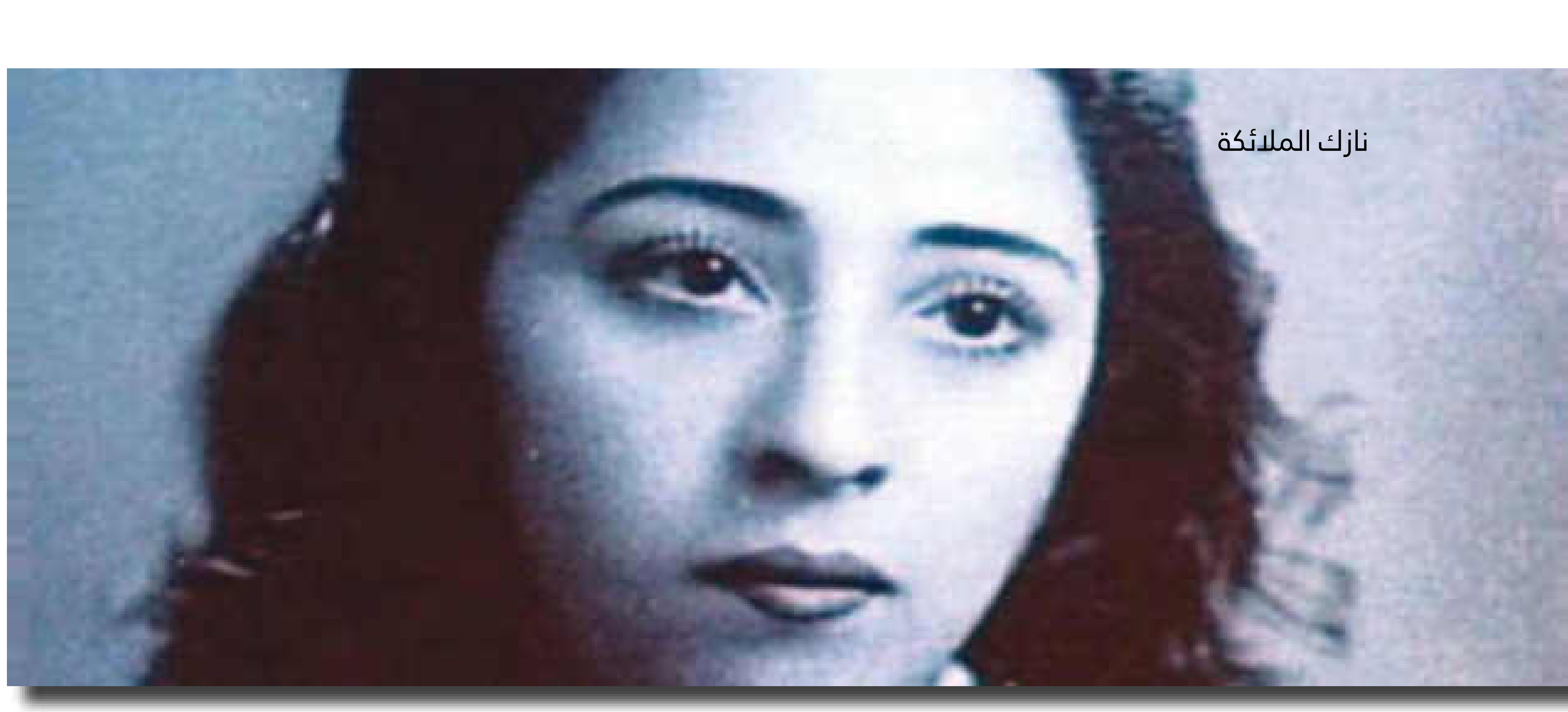
لا يمتلك العربُ ، قديما أو حديثا، نظرية نقدية واضحة المعالم، ويعود ذلك لعدة أسباب، لا مجال لذكرها هنا، لكن أهمها هو عدم تبلور فلسفة خاصة لدى العرب في النقد والرؤية والمنهج، فهم مجبولون على فطرة، أنهم كانوا ومازالوا يعدون التذوق أهم ما يمكن الارتكاز عليه في قراءة النصوص وفهمها، على الرغم مما نقله المُترجمون من مناهج ومدارس وفلسفات غربية إلى اللغة العربية، وحينما يُسأل ناقد مهم مثل "عبد الله إبراهيم" عن سبب ذلك، يقول أنه لا يدعو الى نظرية أدبية عربية لأن النظرية برأيه تعني الجمود لقدحقق نقادنا في بدايات عصر النهضة العربي إذا جاز التعبير، أي مرحلة ما بعد الحُكم العثماني الذي عمل كثيرا على تجميد الفكر العربي، حققوا إنجازات كبيرة في تتبع الحركات الأدبية التي انبثقت هنا وهناك على مساحة الوطن العربي الكبير، وخصوصا في العراق ومصر وبلاد الشام، فبرزت لدينا مدرسة المُحافظين ومنظروها، ثم جماعة الديوان، ومدرسة أبوللو، والمهجريون، ولكل مدرسة أو جماعة مجموعة من النقاد الذين يتابعون كل صغيرة وكبيرة ويجهدون أنفسهم في التنظير والتقويم والتوثيق، حتى وصل الأمر إلى حدوث معارك فكرية وأدبية بين الأدباء والنقاد، كلٌ يدافع عن وجهة نظره، ويحاول تفنيد رأي الآخر، وكانت نتائجها جميعا في خدمة الأدب والفكر العربي، ثم برزت مجلة "شعر" في لبنان لتكون مثابة مهمة في تحديد الملامح العامة للأدب ومنبرا كبيرا للجدل الفكري الخصب والمثمر في آن واحد، مما أنتج كما هائلا من النقد الذي واكب الأدب وحرسه، ووجهه بدأب وإخلاص ووعي كبير، فبرزت أسماء كبيرة لنقاد عرب مثل "طه حسين، والعقاد، والمازني، وعبد الرحمن بدوي، وميخائل نعيمة، وإحسان عباس وغيرهم، ثم برزت نازك الملائكة، وأدونيس، وصلاح فضل، وشكري عياد، وعلي جواد الطاهر، وعناد غزوان، وعبد الفتاح كليطو، ومحمد مفتاح وغيرهم" وقسم من هؤلاء شعراء مارسوا النقد إلى جانب الإبداع الشعري، مما جعل الحركة الأدبية أكثر دينامية بمواكبة النقد ومُساندته.
أما الآن وفي خضم الانفجار الثقافي والكتابي الذي تشهده الساحة الثقافية العالمية لا سيما العربية، وخصوصا مع التقنيات الجديدة والميديا والإنترنت، فقد صار من العسير تتبع الحركات الأدبية التي صارت تنمو على نحو هائل وخطير ومُشَتت إلى حد كبير، خصوصا وأن النقد مشى كثيرا في واد مواز لوادي الأدب،


إبراهيم المازني

إلى الحد الذي يجعل كلا منهما بعيدا عن الآخر، إلا فيما يتعلق بالمُجاملات والمحسوبيات النقدية، فمن المُحزن أن نرى ناقدا "كبيرا" يقدم شواعر يدّعين الشعر وهو منهن بريء براءة الذئب من دم يوسف، لأسباب "مِيتَا أدبية"، أو "مِيتَا أخلاقية"، وهذا يعني فيما يعنيه أنه تخلى عن مشروعه النقدي وخان مسؤوليته كناقد، واجبه الحفر في طبقات الأدب والبحث عن جواهره في مظانها، وتوجيه ذائقة المُجتمع التوجيه الصحيح، فما بالك في أننا وقعنا على أمثلة كثيرة لهذا الناقد وعلى مساحة الوطن كلها بلا استثناء.

ليت الأمر يقف عند هذا الحد، بل إن هناك ما يشبه "المافيات" الأدبية التي تُطبّل وتزمّر لأدباء لا يمثلون من الناحية الفنية أي قيمة، ويجعلون منهم لأسباب مُختلفة دهاقنة الأدب وحاملي لواءه العبقري، وبالمُقابل هناك مُبدعون حقيقيون -وهم كثر- مُهملون، ورُبَّ مُعترض أن الأدب الأصيل يفرض نفسه ولو بعد حين، فأقول: نعم، ولكن ذلك التهميش والإهمال النقدي الذي له تجليات كثيرة، له آثاره السلبية الهائلة والخطيرة على الذائقة العربية، وهو يعمل على تشتيت الرؤية وسلخ الأدب من مُحيطه وتاريخه وأصالته، فعلى النقد والنقاد أن يكونوا في أعلى درجات الحرص والحساسية لمُتابعة تطور الأدب، ومواكبة التجديد ورعاية الطاقات المُنبثقة الجديدة، وأن يعوا مسؤوليتهم التاريخية والأخلاقية والفكرية، لأجل أن ينمو الأدب والثقافة نموا طبيعيا في بلادنا العربية، فالثقافة الأصيلة المُتجددة هي الأساس في وجودنا وتحقيق هويتنا المُشتتة كثيرا في عصرنا العربي الراهن.


رولان بارث


نازك الملائكة

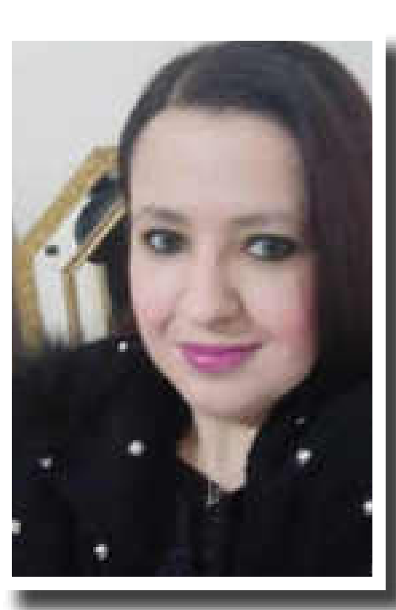
عن موت الناقد الثقافي

ملف أعده:



كليمنس نيرات

ترجمة عن الفرنسية :





سلمى الغزاوي

المغرب

لم يعد الناقد الأدبي أو السينمائي التقليدي يسيطر على أذواق الجمهور، لأن هذا الأخير ما عاد يتبع آراء النقاد وأحكامهم، كون المُراجعات الجديدة، وكذا التأثير الذي يحدثه الإعلام قد حلا محل النقاد التقليديين.

إلى وقت قريب، كان كل شيء على ما يرام في مجال النقد الثقافي بفرنسا، فالنخبة الباريسية، كُتَّابُ الأعمدة المُهمة في الصحافة المكتوبة، إضافة إلى عددٍ من نجوم التلفزيون مثل "بيرنارد بيفوت"، كانوا يوجهون الجمهور فيما يخص الكتب التي ينبغي اقتناؤها من المكتبات، الأفلام التي لا بد من مُشاهدتها بالقاعات السينمائية، المسرحيات التي تستحق عناء حضورها، والأغاني التي يتعين الاستماع إليها، إذ كان يكفي أن نقرأ المُلحقات الثقافية للصحف البارزة كصحيفة "ليبيراسيون"، "لوموند"، "لو فيغارو"، إلخ، قبل التوجه إلى المكتبة، السينما أو الأوبرا، حيث إن هذه الصحف كانت تخبرنا بما هو سيء أو جيد، وتختار لنا الأفضل، كي لا نكلف أنفسنا مشقة الاختيار.

لكن، هذه الحقبة قد انتهت، لندخل بعدها عصر إثارة الجدل عبر التوصيات الرقمية والإعلامية، إننا ببساطة نحيا في عصر الثورة الثقافية!

موت الناقد الثقافي التقليدي:

استنادا على التحقيقات الصحفية التي أجريناها مع العديد من أصحاب المكتبات، والنقاد، والصحفيين الناشرين، والمؤلفين، والمُنتجين السينمائيين، ومسؤولي المواقع الثقافية، وكذا عينة من الجمهور، توصلنا إلى نتائج تظهر تغييرا كاملا في المنظومة الثقافية، فمن جهة، ما يزال أصحاب المكتبات يؤمنون بتأثير النقاد التقليديين، ومن جهة أخرى، يُسلط الناشرون، والمُؤلفون، وأحيانا الصحفيون الضوء على الظواهر الجديدة، حيث إن الإنترنت وفن إثارة الجدل يعملان على إحداث تغيير جذري في الحقل الثقافي، ليصير الناقد التقليدي الضحية الكبرى في هذا العصر كونه فقد السيطرة على أذواق الجمهور.

تبين لنا أن النقد السينمائي الكلاسيكي وتقييمات النقاد التقليديين أصبحت شبه عديمة الجدوى، إذ لم يعد لهذه التقييمات الجادة تأثير كبير بالنسبة لشباك التذاكر، فقد تلعب مُراجعة جيدة في المُلحق الخاص بالسينما في جريدة "لوموند" دورا في حصول المُنتج، أو المخرج على دعمٍ مُستقبلي من المركز الوطني للتصوير السينمائي، ولكنها لن تكون مُؤثرة على شباك التذاكر الفرنسي كما سبق وقلنا.

أما في مجال المُوسيقى الكلاسيكية، الأوبرا والرقص الفني، وبدرجة أقل في المسرح العام، فلا يزال الناقد التقليدي يحتفظ شيئا ما بمكانته المُميزة، بحكم أنه يستهدف النخبة، غير أنه لم يعد




ماثيو غولين



بيير تسنارد



فريديريك مارتل

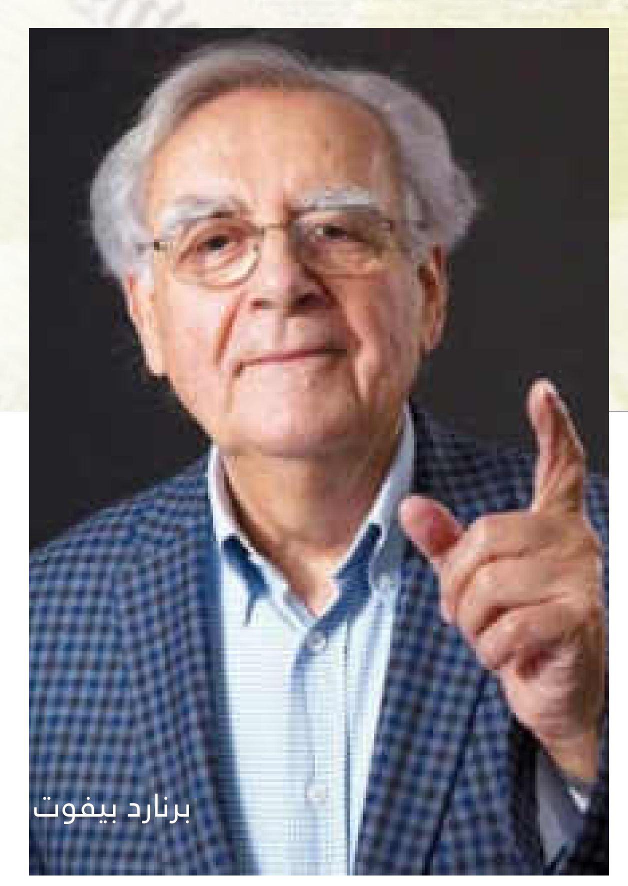
يلعب دورا مُهما في المُوسيقى الشعبية، والراب، أو المسرح الخاص، لذا يمكنه أن يكتب ما يشاء من دون أن يكترث الجمهور لرأيه، مما يفسر ندرة النقاد في هذه المجالات في السنوات الأخيرة.
فيما يخص قطاع النشر، فإننا لاحظنا تغييرا كبيرا في طريقة التسويق، فحسب أحد أصحاب المكتبات: "صناعة الكتب وتسويقها الجيد ما عادا يعتمدان على النقاد التقليديين ومقالاتهم التي ينشرونها في الصحف، ففي أيامنا هذه، أصبح الجمهور يفضل اقتناء كتاب أثار الجدل في التلفزيون، أو محطات الراديو، أو الإنترنت، عوض الاعتماد على مقال نقدي جيد في صحيفة لوموند".
على ما يبدو جل الفاعلين في قطاع النشر الذين شاركوا في تحقيقنا الصحفي يتفقون مع هذا الرأي، رغم أنهم لا يودون التصريح علنا برأيهم هذا، كي لا يسيئوا إلى الصحافة المكتوبة، غير أنه في الحقيقة: "لقد مات الناقد الأدبي الذي يكتب في الصحافة الباريسية، وموته المعنوي غير قابل للنقض"، كما صرح لنا أحد باعة الكتب.

إثارة الجدل تحل محل الناقد:

لوحظت ظاهرة موت الناقد الثقافي التقليدي مُنذ عدة سنوات في الولايات المُتحدة الأمريكية، وهي ظاهرة مُرتبطة بنهاية التسلسل الهرمي الثقافي وانتشار الخلط بين الفن الحقيقي والترفيه من طرف العامة. وشيئا فشيئا، لم يعد الناقد التقليدي يضطلع بمُهمة حراسة الحدود الفاصلة بين الفن والترفيه، ويؤدي دور "القاضي" ليحكم على الأعمال الفنية بمصداقية، وبالتالي يحدد الذائقة الفنية السليمة. ففي عصرنا هذا حل محله الناقد الحديث الذي لا يعدو أن يكون مُجرد "مرشد"، ووسيط، أو فلنقل إنه استحال "صانع موضة" تتوافق مع ذوق الجمهور، وبذلك يلغي الناقد الحديث الفروق الثقافية بينه وبين العامة.
علاوة على ذلك، نشهد في الولايات المُتحدة تحول الصحفي الثقافي، فبدلا من أن يمارس النقد، أصبح يفضل إجراء حوارات مع النجوم، وإعداد تقارير عن حياة المُمثلين، والاهتمام بالشائعات وإثارة الجدل، بحُكم أنه يلزمه أن يكون في نفس المستوى الفكري والثقافي للجمهور الذي لا يبحث سوى عن التسلية والترفيه، بإمكاننا القول إن ثقافة الاستهلاك الأمريكية قد اجتاحت النقد بدوره!
في بوسطن كلوب، سان فرانسيسكو كرونيكل، شيكاغو تريبيون، أو لوس أنجلوس تايمز، يُوَقِّعُ الصحفيون الثقافيون عددا أقل من المُراجعات الأدبية والسينمائية، في مُقابل المزيد والمزيد من الروبورتاجات، حيث يتم التعامل مع الثقافة حاليا على أنها أخبار يلزم فك شفرتها وتبسيطها للمُتلقي، في حين أنه حتى زمن قريب كانت الثقافة تُعد فنا يستوجب تفكيكه نقديا والحكم عليه.
في زمننا، تتوفر مُعظم الصحف اليومية على قسم خاص بالفنون والترفيه، والذي يتضمن عادة مقالات عن برامج التلفزيون، السينما، ومُوسيقى البوب، إلا أننا نادرا ما نقرأ في هذه الصحف مقالات عن المُوسيقى الكلاسيكية، أو مُراجعات أدبية، بل إن العديد من الملاحق الأدبية قد اختفت.
لم يعد أحد يكتب عن "الأدب"، بل عن "الخيال"، ولم يعد هناك حضور وازن للتاريخ أو الفلسفة، بل الكل يتحدث عن "الواقعية" فحسب. في المُقابل، جميع الصحف الأمريكية تشتمل على "مُراجعات إليكترونية" في صفحات الفنون والترفيه، مُراجعات تؤرخ للثقافة الرقمية والمُنتجات التكنولوجية المُصاحبة لها.
لقد أبرز الإنترنت كل هذه التطورات، إذ على المواقع الإليكترونية الإعلامية، يظهر جليا مدى انتشار الخلط بين الفنون والترفيه، ونهاية التسلسل الهرمي الثقافي التي تم تعميمها بشكل كامل.

تراجع تأثير الناقد الثقافي:

يمكن مُلاحظة نفس التطورات في فرنسا، على الرغم من أنها ليست جلية مثلما هو الحال في الولايات المُتحدة الأمريكية.
يعمل الإنترنت على تسريع هذه الحركة والتغيرات في فرنسا، وإن كان بإمكاننا القول: إن الدور التوجيهي الرئيسي الذي يلعبه النقاد الجُدد كنيكولاس دي موارند، وفرانسوا بوسنيل في السنوات الأخيرة ليس بظاهرة جديدة تماما، إذ يمكننا اعتبارهما من الخلفاء المُعاصرين لبرنارد بيفوت. غير أنه بوسعنا العثور


برنارد بيفوت

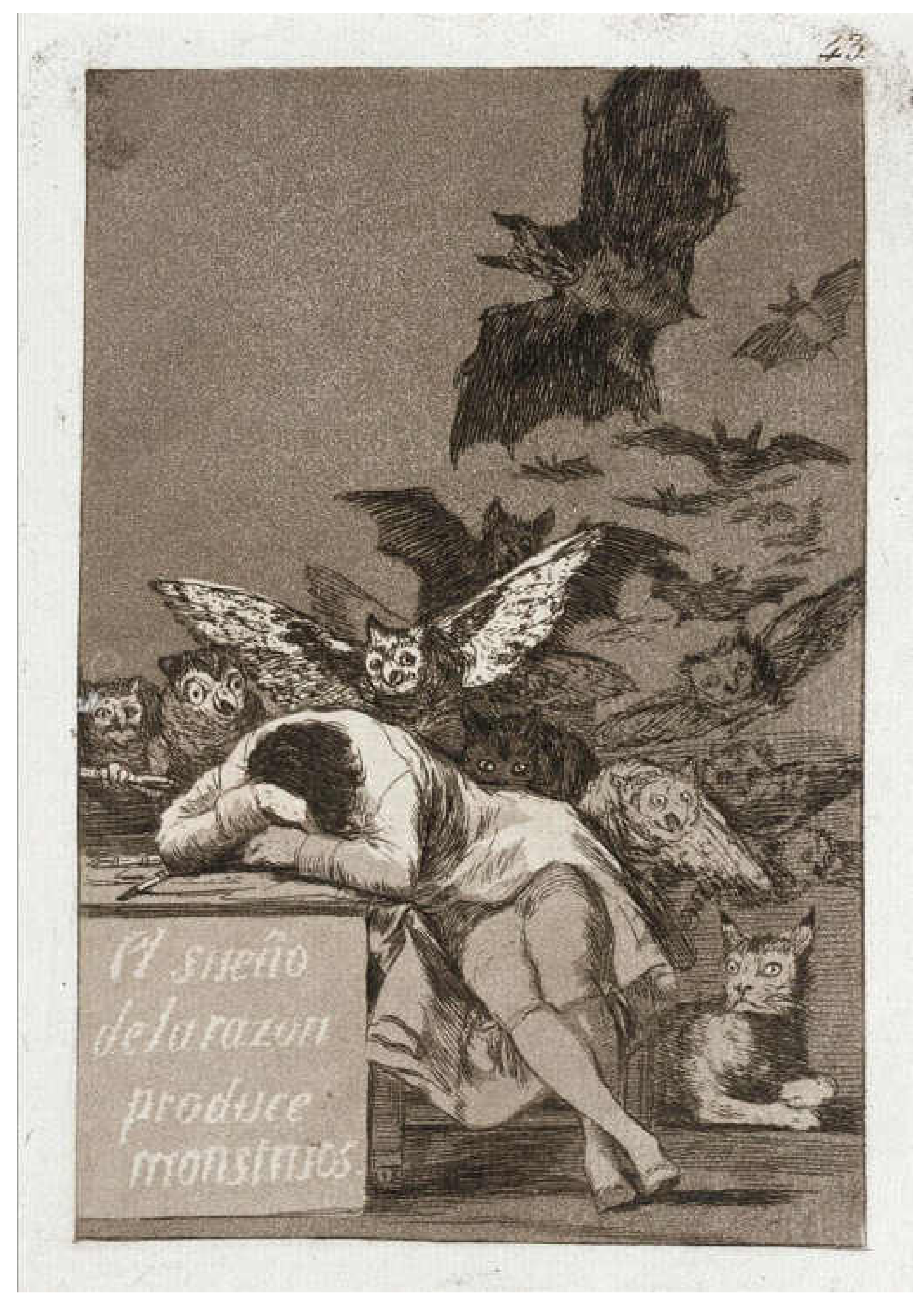
على ظاهرة جديدة أكثر أهمية ودلالة، ألا وهي إفلاس النقاد التقليديين، في مُقابل ظهور أنماط جديدة من التوصيات الثقافية، وتصاعد تأثير الإنترنت على الجمهور.
يرجع فقدان النقاد لنفوذهم وتأثيرهم في المقام الأول، إلى الانتقادات التي يتعرض إليها بشكل مُتكرر الصحفيون الأدبيون الباريسيون، الذين صاروا مُجرد انعكاسات كاريكاتورية لمُجتمعهم الصغير الذي يدور في حلقة مُفرغة، إذ نجد دوما نفس الأصوات والأقلام والآراء وردود الفعل المُكررة، في معاقل النقد الأدبي التقليدي، سواء أكانت في الإذاعة، أو التلفزيون، أو الصحافة المكتوبة. فلنأخذ على سبيل المثال برنامج "القناع والريشة"، الذي يبدو اليوم كبرنامج عتيق الطراز، إلا أنه لا يزال يحظى بالإعجاب لسبب بسيط جدا هو تذكيره إيانا بالماضي، وبأسلافنا المُثقفين الحقيقيين، لكن المُلاحظ هو أن الصحفيين الذين يقدمونه ويشاركون به يتحدثون في الكثير من الأحيان عن كتب لم يكلفوا أنفسهم عناء قراءتها! فلنقل لقد حان الوقت لقلب الصفحة وإيقاف بث هذا البرنامج المُناهض للتجديد والذي لم يعد يواكب عصرنا الحالي!
نفس العجز عن مُسايرة هذا العصر الثوري تعاني منه صحيفة "ليبيراسيون"، حيث يوضح لنا ناشر باريسي صاحب دار مُهمة: " لقد اختارت صحيفة ليبراسيون التحدث عن الكتب التي لا يتحدث عنها أحد، إنه شيء جيد غير أنه أمر يشبه المُجازفة، لأنه سيتعين على هؤلاء الصحفيين الأدبيين مُراجعة عدد كبير للغاية من الكتب، مُغفلين قلة قراء هذا النوع من المقالات في أيامنا هذه، فهؤلاء القراء يقرأون التقييمات والتوصيات في وسائل أخرى على رأسها الإنترنت، لذا لم يعودوا يقرأون هذه المُراجعات النقدية التقليدية."
لقد تطرق العديد من الأشخاص الذين قمنا باستجوابهم إلى التأثير المُتصاعد للمدونين والمواقع الإليكترونية، والتي أصبح تأثيرها على الجمهور يفوق تأثير المُلحق الأدبي العريق لصحيفة ليبراسيون، حتى إن الكثير من أصحاب دور النشر أصبحوا يستشهدون بآراء وتقييمات أصحاب هذه المدونات والمواقع، بل ويختارون منها أحيانا مُقتطفات يضعونها على الأغلفة بهدف ترويج إصداراتهم!

المُؤثرون الثقافيون الجُدد:

يمكننا الربط بين هذه الظواهر الثقافية الجديدة كلها التي نشهدها حاليا، وأن نُطلق عليها اسم: "اقتصاد التوصيات". فاليوم، بدلا من الاعتماد على المقالات القليلة التي يكتبها النقاد الأدبيون في الصحف، صار القراء يعتمدون على "اختيارات" المُؤثرين الثقافيين الجُدد، وتوصياتهم، التي يُفترض أنها مُستقلة، غير أنها في الواقع غالبا ما تكون عبارة عن "اتفاقيات إعلانية ممولة". لذلك فإن ذاك الذي يعطي "التوصيات" في البداية كثيرا ما يكون هو الشخص الذي سيستفيد من المبيعات، كأصحاب المكتبات، ومواقع البيع الإليكترونية، أو الشخص الذي سيأخذ مُقابلا ماديا نظير "توجيهاته" للجمهور، كالمدونين وأصحاب قنوات مُراجعات الكتب.
لكن في الحقيقة، لا يمكن الجزم بأنه بإمكان هؤلاء المُؤثرين الجُدد التأثير فعليا والتحكم في أذواق الجمهور، بحكم تنوع الأذواق واختلافها من شخص إلى آخر، ولهذا لا يزال العديد من المُثقفين الحقيقيين لا ينقادون وراء "صيحات الموضة الأدبية أو الفنية"، أو يسارعون إلى اقتناء الكتب الموسومة: "بالأكثر مبيعا"، أو بعض "الاختيارات التجارية" لأصحاب المكتبات وأصحاب قنوات مُراجعات الكتب.

خاتمة:

في النهاية، يتساءل المرء عما إذا كان موت الناقد الثقافي التقليدي، سيؤدي بالضرورة إلى المزيد من التنوع والمزيد من دمقرطة الاختيارات والأذواق، أم أنه سيؤدي إلى ظهور عدد أكبر من المُؤثرين الثقافيين الجُدد وبالتالي تسويق أقصى لاقتصاد التوصيات؟ ألم يَحِنِ الوقت بعد لابتكار أشكال جديدة من النقد تحاول إضفاء الطابع الديمقراطي على الحُكم، إفساح مجال لتعدد وجهات النظر والآراء المُختلفة، مع الحفاظ على جدية النقد وتفرده، ليهتم الجمهور من جديد بالنقد الحقيقي، ويتوقف عن الاعتماد فقط على الإنترنت، مُراجعات المدونات، والمبيعات، واختيارات رواد مواقع التواصل الاجتماعي، إلخ، عسانا ننجو من خطر انحدار ثقافي شامل!



فرانشيسكو جويا- غفوة المنطق تولد الوحوش.- طباعة فنية بتقنية Aquatint -عام 1799م تقريبا.

موتُ النَّقْد أو نَقْدٌ بدون خَيَال



صلاح بوسريف

المغرب

[1]

ارتبط مفهوم النقد بالتَّقْويم، وبالكشف عن مكامن الخلل في العمل الفني والأدبي. الناقدُ كان سُلطة، أو هو، بالأحرى حارس قِيَمِ ومعايير العمل الفنيّ والأدبيّ، أو هو العارف بما ينبغي أن يكون عليه الأدب، أو ما يحتمله من خواصّ، أو قواعد يتميَّز بها عن غيره. في الشِّعر، مثلاً، ما لم يتحقَّق شرط «الكلام الموزون المُقفى الذي يدل على معنى»، كما أكَّد عليه الشَّاعريون العرب، وبينهم قدامة بن جعفر، فهو ليس شعراً، ولا يجوز الالتفاتُ إليه.

النقد كان هو ميزان المعايير، أو هو المُؤسَّسَة في حِرْصِها على المعيار، تَفادياً للاختراق، أو الخروج عن «الأصل»، و «النموذج»، و «المثال»، أو الإطار المرجعي.

بهذا المعنى كان النقد سُلطة، وكان مُؤسَّسَة، وكان اعترافاً بالعمل الفني والأدبي، أو استنكاراً ورفضاً له، لخروجه عن الشرط المعياري للكتابة والإبداع عموماً.

كتابات، الرَّعِيل الأول من الشَّاعريين العرب القُدامَى، عند الأصمعي، أو ابن سلام الجمحي، أو ابن قتيبة، كانت كلها معيارية، تسعى إلى ترسيخ قيم الشِّعر عند العرب، وتأكيد مبدأ الهوية العربية من خلال ما يخُصُّ العرب دون غيرهم مما كان يجاورهم من حضارات وثقافات. وهم من كرَّسُوا مفاهيم من مثل "الفحولة" في مُقابل الإخصاء المسكوت عنه في المفهوم نفسه، ومفهوم "الطبقات"، وهو مفهوم السَّابق والأوَّل، أو الأَوْلَى والأجدر.



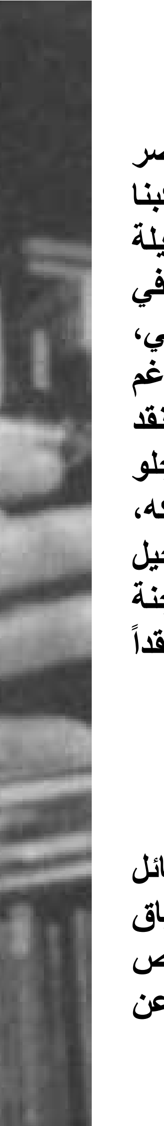
أرسطو

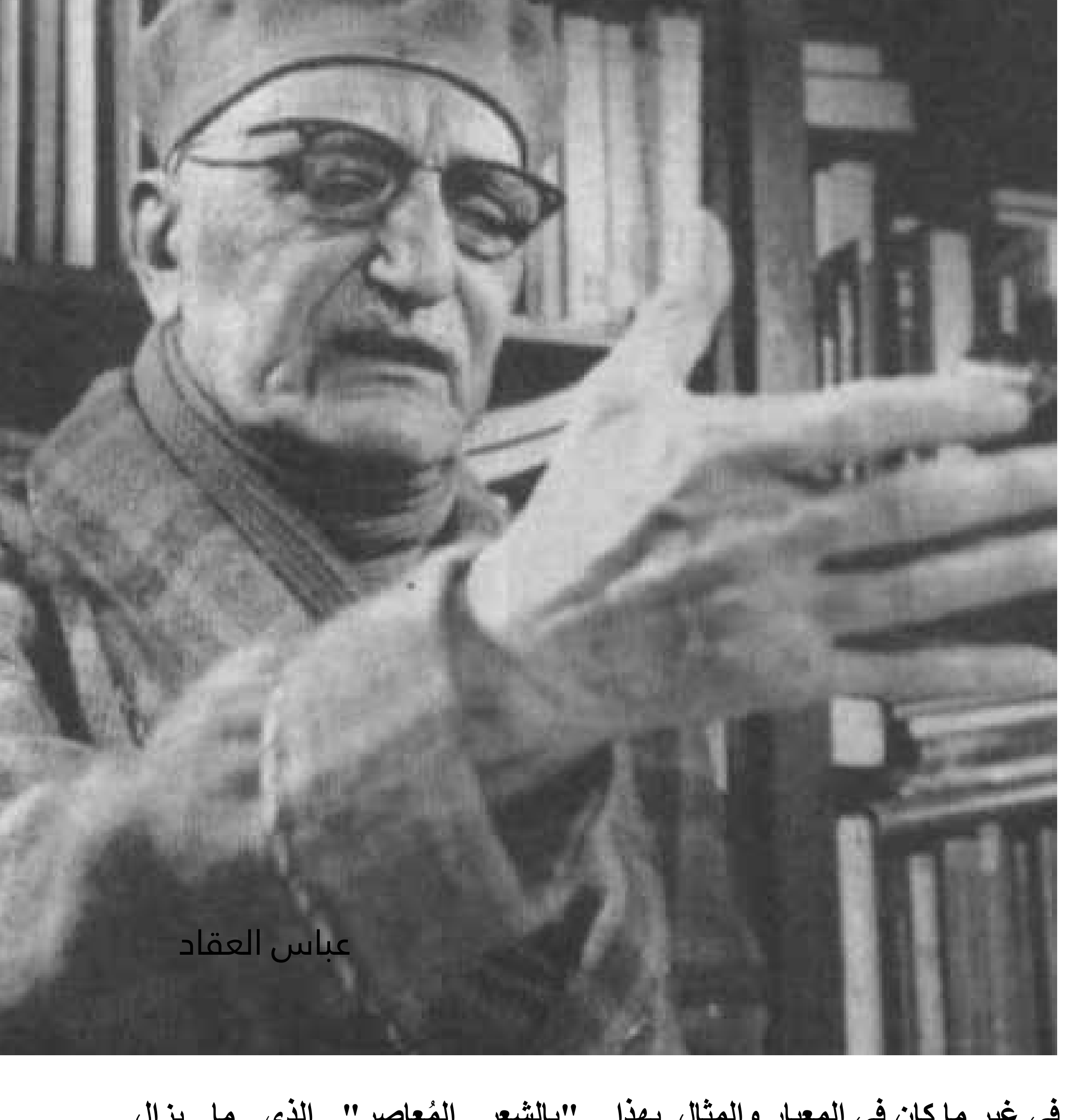
[2]

يمكن اعتبار هذه المرحلة، في النقد، شبيهة، من حيث القيمة التاريخية الفنية، بما ذهب إليه أرسطو في كتابه «فن الشِّعر» الذي حاول من خلاله أن يحصر أجناس وأنواع الكتابة، انطلاقاً مما كانت تتَّسِم به الكتابة نفسها. وهو ما سيتحوَّل، لاحِقاً، إلى معايير للكتابة، أي إلى ما سمَّتْه المُؤسَّسَة نقداً، وألحَّت أن يكون ميزاناً، مثل «ميزان الذهب» الذي سمَّى به صاحبه كتاب أوزان الشِّعر، وما يخرج عن الميزان، هو اختلال بالضرورة، مثلما سنجد قبله عند ابن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشِّعر".

النقد، بهذا المعنى، رغم ما عَرَفَه من تطوُّر في الرؤية والتصوَّر، ومناهج

وأدوات القراءة، بما في ذلك عنصر الذوق أو التَّذوُّق، هو ما قرأناه وواكبنا في دروس المرصفي، في كتابه «الوسيلة الأدبية»، ولاحقاً، مع اختلاف في الثقافة، وفي التكوين المعرفي والثقافي، عند طه حسين، والعقاد، والمازني، رغم أن هؤلاء كانوا جميعاً، تشبَّعُوا بالنقد الغربي، في شِقَّيْه الفرانكفوني و الأنجلو ساكسوني. المعيار بقي هو مُشتركه، بدليل أن العقاد، في لجنة الشِّعر، سيُحيل كتابات صلاح عبد الصبور على لجنة النثر، وهو من كان، وانتقد شوقي نقداً عنيفاً، بدعوى التجديد والتحديث.





عباس العقاد

[3]

مهما يكن، فالنقد كان وسيلة من وسائل مُتابعة الفن والأدب، ووضعهما في سياق المعيار الذي كان هو القيمة، والحرص على القاعدة والمثال، أو دفاعاً عن "الأصل".

الحديث عن موت النقد، هو حديث عن موت تصوُّر للنقد، هو تصوُّر المُؤسَّسة، وهو تصور المعيار والمثال، وتكريس نوع من الكتابة لها شرطها الجمالي، بدونه، تكون خارج معنى الكتابة. ما سيحدث، بظهور عدد من المدارس النقدية، في الغرب، خصوصاً، وظهور تيارات واتِّجاهات في النقد، استفادت من علاقتها بالفلسفة واللسانيات، وبعلوم اللغة، عموماً، وبالبلاغة، وبعض العلوم الصِّرفة التي اقترض النقد بعض مفاهيمها، وأدخلها إلى مجال الأدب والفن، هو أن ما كان نقداً، يحتكم إلى المعيار، أصبح قراءة تصف وتتلمَّس وتتقصَّى، وتُفَكِّك، وتختبر، بل تستمع إلى العمل الفني الأدبي، بما يقترحه من سياقات فنية جمالية جديدة.

لم تعُد القراءة نقداً، بل أصبحت بحثاً في هذه المُقترحات عن المُبررات الفنية الجمالية التي يمكن أن تجعلها فناً أو أدباً، في غير ما كان في المعيار والمثال. بهذا المعنى، صار الفن والأدب محكومين بالصيرورة، وبما استفاداه من المعارف والإبداعات الأخرى، وما وسَّعا به مفهوم الإبداع، الذي لم يعد، بالضرورة هو المعيار.

[4]

في الشِّعر يمكن أن نلمس هذا بوضوح، فيما اقترحه من إضافات، وما خرج به عن "القصيدة"، وعن القاعدة القديمة التي حدَّد بها الشاعريون العرب الشِّعْر "الوزن+ القافية + المعنى"، لتطفو على السطح مفاهيم وأشكال أخرى جديدة، مثل «الشعر الحر»، أو «الشعر المُرسل»، و«قصيدة النثر»، رغم مُشكل الترجمة والنقل من سياق شعري ثقافي إلى آخر، وهذه وغيرها من الأشكال والمفاهيم كلها تدخل ضمن ما نُسمِّيه "بالشعر المُعاصر" الذي ما يزال محكوماً بمعايير «القصيدة»، عند عدد من النقاد ممن لم يخرجوا من ماضي «القصيدة»، ومن الوزن كـ «دال كبير» في الشِّعر، أو هو الدال الذي به يتحدَّد الشِّعر، وهذا هو مأزق الحداثيين الكبير، الذي ما زلنا نتلمَّس الماضي في حاضره، بما في ذلك ما جاء في عدد من البيانات الشعرية التي كانت في حينها «ثورة» نظرية في تصوُّر الشِّعر وفهمه، أو هكذا بَدَتْ لنا آنذاك.

[5]

اليوم، صار مفهوم القراءة والمُقاربة، أكثر عمقاً من مفهوم النقد، وأكثر تعبيراً عن هذا المعنى القديم، خارج ما احْتَمَلَه من تعبيرات تفي، فقط، بشرط المُؤسَّسَة، والحِرْص على النموذج والمثال. فموت

النقد، لا يعني القتل، بقدر ما يعني مراجعة المفهوم وفَحْصِه وتدقيقه، انسجاماً مع ما حدث من تطور في عدد من العلوم، بينها العلوم الإنسانية. وبعض العلوم الصِّرْفَة في علاقتها بالفنون والآداب، وبمجال الجمال.

[6]

فكما نحرص، في الشِّعر، على تفادي مفهوم «القصيدة»، في تسمية الشِّعْر الذي هو جامع أنواع، وفي ما في مفهوم «القصيدة» من استرجاع لشكل وبناء قديمين ارتبطا ببنية الشَّفاهة والإنشاد في الثقافة العربية، وبهيمنة الغنائية والصوت والمُفرد، وكون «القصيدة»، نوعاً وليست جنساً، والجنس لا يتسمَّى بالنوع، بل العكس هو ما يحدث، فأيضاً، مفهوم النقد، وما يُرافقه من فكر هو ما حَكَم المفهوم وبقي يعمل به طيلة قرون، لم يَعُد يقبل الحياة في ظِلّ كتابات وإبداعات خرجت عن «الأصل»، وعن «النموذج» و «المثال»، لتكون أفقاً آخر مُغايراً لماضي الأشكال والبنيات القديمة في الكتابة والتعبير، في كل حقول ومجالات الإبداع، في الشِّعر، في السرد، في المسرح، وفي الدراسات الفكرية نفسها.

[7]

يمكن، في هذا السياق، استحضار نموذج للاختراق والاختلاق، وهو المُفكر والفيلسوف الفرنسي جاك دريدا الذي جاء بتصوُّر جديد، صادم لمعنى «النقد» في مجال الفكر، أو ما عُرِفَ بالتفكيك أو التفكيكية، التي خلخلت الكثير من الثوابت والقَناعات، وأعادت قراءة المُسلَّمات القديمة، بغير ما كان سائداً من قراءات، رغم أهميتها. المُؤسَّسات الجامعية الرسمية، كلها رفضت النظر فيما كان هذا المُفكر والفيلسوف اقترحَه من تصوُّرات جديدة، واعتبرته خارج الفكر والفلسفة، لأنَّ ما أتي به بدا غريباً عليها، صادِماً للوعي والذائقة العاميْن، أو ما كانت المُؤسسات تعتبره حقيقةً، في مُقابل هذا الضَّلال.

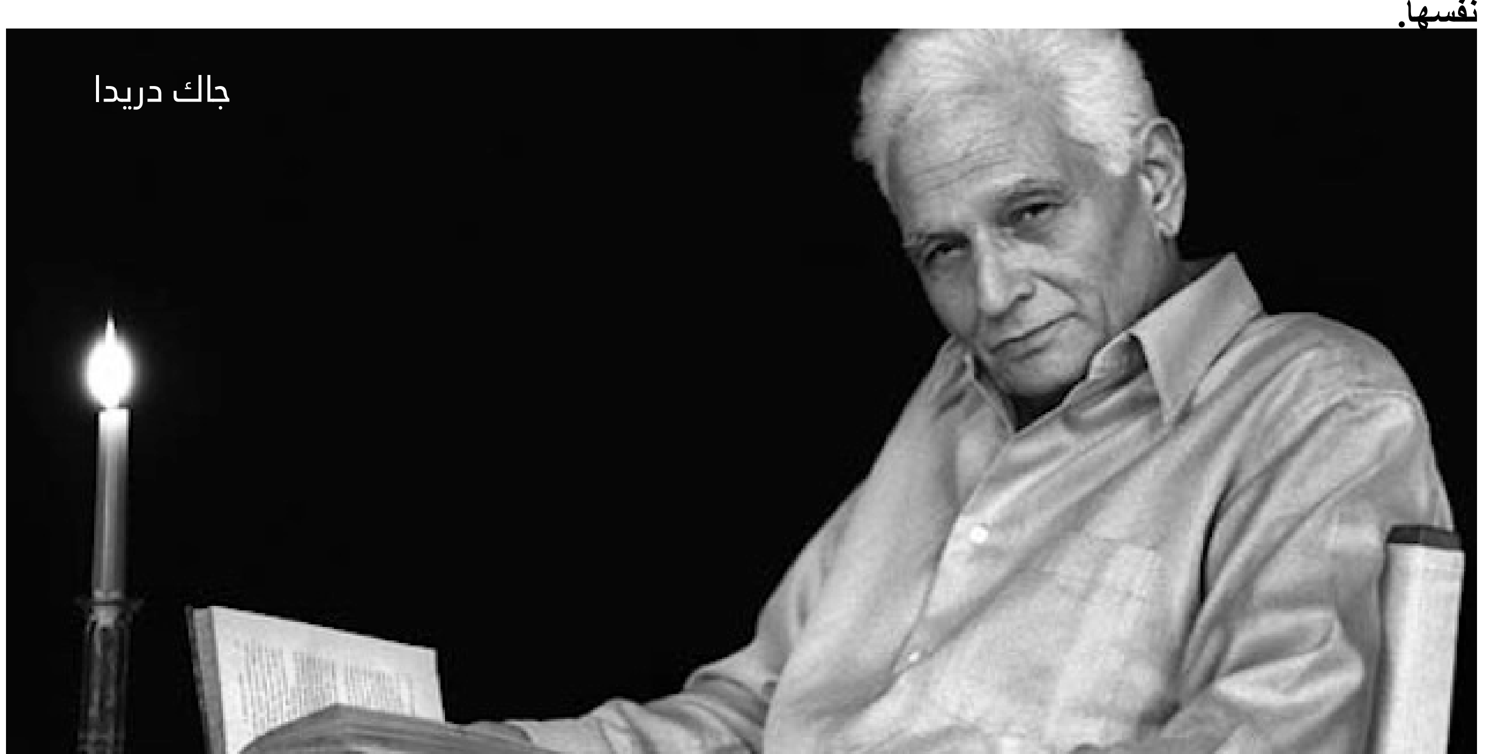
دريدا اليوم، هو أحد المُفكرين الكبار، حتَّى في فرنسا نفسها، لأنَّ الأفكار الطارئة والمُغايرة، تتأخَّر في الوصول إلى القاريء، لكنها تتجاوز المُؤسسات وتخرج عن سُلطتها، لتجد قارئها خارج هذه الأُطُر المرجعية التي تقوم بنفس دور رجال الدين في الحفاظ على المُكتسبات، وتكريس الماضي دون الحاضر، أو المُستقبل بالأحرى.

[8]

النقد، إذن، في مفهومه القديم، انطوى على نفسه، ارتبط في الثقافة العربية بتاريخ الأدب، كون هذا التاريخ، هو خزَّان أشكال وأُطُر وقوانين، وهو تذكير بما يجب أن نكون عليه في الأدب، وأنه «ليس في الإمكان أبدع مما كان». الجامعات، عندنا، لعبت، في فترة ما هذا الدَّوْر، وما تزال تلعبه بصيغ وطُرُق أخرى، في الانتصار لمفاهيم وكتابات وتصوُّرات مُعينة، دون غيرها مما يكون ابْتِداعاً، وكتابة أخرى. ودور المُؤسسة، دائماً، كان هو هذا، كريس المُكرَّس، والتشكيك في الطَّاريء، والنقد، بمعناه القديم، كان هذا دوره.

[9]

فيما نقرأه من دراسات وبحوث، اليوم، نحن أمام قراءات ومُقاربات، وهي اكتشاف لما في النصوص والأعمال، وليس إسقاطاً لسابق على الَّلاحِق، أو اعتبار الَّلاحِق صدًى للسابق، أو تابعاً له يسير على هَدْيِه. رغم أنَّ هذه القراءات لم تتَّسِع بشكل كبير، وما زالت جامعات


جاك دريدا

ومُؤسَّسات علمية تنظر إليها شَزْراً، فهي استطاعت أن تُثِير الانتباه إلى الوصف كشرط من شروط المعرفة، وكل معرفة تُبْنَى على المُسبقات، هي معرفة عاجزة عن الاكتشاف والفهم، وعاجزة عن أن تكون علماً، لأن العلم ليس تثبيت الثابت، بل هو اكتشاف للظواهر الجديدة، وبحث في أسبابها، وما تكون عليه من أشكال، أو ما يترتَّب عنها في علاقتها بالطبيعة والإنسان.


صلاح عبد الصبور

[10]

بعكس هذا المنطق، عملت الثقافة العربية، عبر تاريخها، على إقصاء المُختلف، وعلى إدخاله، في سياق «الإحداث» بمعناه الديني «كل مُحدثة ضلالة، وكل ضلالة في النار»، في خلط العلاقة بين الدنيوي والديني، أو بوضع الدين سابقاً على الأدب، في حين أن الأدب سبق الدين في كل الثقافات والحضارات، وهو سابقٌ، كما في ظهور «ملحمة جلجامش» قبل التوراة، و في الشِّعر الجاهلي قبل "القرآن". أبو عبيدة كان، في كتابة «مجاز القرآن»، أشار في معرض حديثه عن ما قد يحدث من التباس في فهم لغة أو أسلوب القرآن، بالعودة إلى الشعر الجاهلي، لأنه مصدر ، ليس من مصادر اللغة، فقط، بل من مصادر الخلق والإبداع.

[11]

إنَّنا إزاء تحوُّلات جذرية حدثت في «السرديات الكبرى»، كما يُسمّيها ليوتار، وبانهيار هذه السرديات، انهارت عدد من المفاهيم والتصوُّرات، ومعها أصبح الفكر، وأصبحت الثقافة، والإبداع والفن، في حاجة إلى مفاهيم وتصوُّرات أخرى تأتي من الواقع نفسه، أو من النصوص والأعمال التي منها تأتي النظرية، وليست النصوص والأعمال هي ما يتبع النظريات.

النقد، في الثقافة العربية، كان يسير على رأسه، لأنه عمَّم نظريات قديمة، على نصوص وأعمال جديدة، و الماضي ظلَّ هو ما يحكم الحاضر، أو هو ما يكتب الحاضر بيديه، وهذا ما سيجعل النقد يعيش حالة من الموت الإكلينيكي، أو كان مَيّتاً بالسكتة الدماغية، لأنه نقد يفكر خارج المُعطيات وخارج الخيال بالمعنى الإبداعي التجديدي، وما حدث من تراكمات واقتراحات في الكتابة، واكتفى بالبقاء في سياق فكر وزمن انتهيا، أو هما تاريخ، وليسا واقعاً.

[12]

ما لم يكن النقد فكراً يقوم على التخييل، أو فكراً يتجدَّد ويحيا بالتَّخييل، مثل الإبداع، ويخلق المفاهيم والأفكار، ويقترح التصورات ويبتدعها في علاقة بما يطرأ في العلوم والمعارف الأخرى من مُتغيِّرات، فهو سيظل نقداً منطوياً على موته، يعيش خارج النص والعمل الإبداعي، بل خارج المعرفة والعلم، يستعيد ماضيه بنوع من الحنين والتذكُّر، فيما الحاضر حوله يجري مثل النهر بماء لا يمكن أن نسبح فيه أكثر من مرَّة.

عن موت النقد



د .محمد مشبال

المغرب

إن أي حديث عن حياة النقد أو موته هو حديث بالضرورة عن حياة الإبداع الجمالي وموته. لا يمكن تصور وجود إبداع جمالي من دون وجود نقد؛ فكل مُبدع لعمل ما هو ناقد له؛ فإبداعه ليس إلا ترجمة عملية لوعيه الجمالي النقدي المُضمر، وكل قارئ لعمل أدبي أو فني بمُجرد أن يدلي بدلوه فيه أو يحوله إلى لغة أخرى يكون قد أنشأ خطابا نقديا. هذا سلوك خطابي يومي يمارسه الإنسان في حياته عن عمل قرأه أو شاهده، دون أن ينقل بالضرورة سلوكه إلى خطاب مكتوب أو شفاهي يذيعه في وسيلة إعلامية.

إن النقد في أبسط صوره مُمارسة ثقافية يومية لا ينفك عنها نشاط أي إنسان مُنخرط في الحياة الثقافية؛ أعني الشخص الذي يقرأ الأدب ويتابع الأعمال الفنية. فكل قارئ هو ناقد بالضرورة. وهذا يشير إلى أن العلاقة بين الأدب والنقد هي علاقة طبيعية؛ لأنه من رحم الأدب يتولّد النقد، ومن رحم النقد يتولّد الأدب؛ إنهما وجهان لخطاب واحد. وأنا هنا لا أمنح أولوية الوجود لأحدهما على الآخر، لأنني لا أفصل بين نشاطين مُتداخلين في الأصل، وإن استقل بعد ذلك كل منهما في مُمارستين خطابيتين مُختلفتين. فكل من يؤلف نصا أدبيا أو فنيا، يمتلك بالضرورة وعيا نقديا مُضمرا عن صناعة العمل الذي أقبل عليه حتى وإن كان غير قادر على ترجمة هذا الوعي إلى لغة اصطلاحية مُشتركة. فالمُمارسة الأدبية في أصل تكوينها مُمارسة نقدية؛



رومان ياكبسون



شكري عياد



سيد البحراوي

إنها تستمد كيانها من وعيها بذاتها؛ وهذا الوعي ليس في حقيقته سوى مُمارسة نقدية كامنة. فما نخلص إليه من هذا القول، هو أن النقد في إحدى صور حضوره ووجوده، خطاب مُلازم للأدب مُلازمة الروح للجسد الحي؛ إنه يمثل الوعي الجمالي الذي يستمد منه كل مُبدع عمله الأدبي أو الفني. وبدهي أنه لا يمكن التسليم بموت النقد في صورته الأولية باعتباره وعيا جماليا يصاحب إنتاج أي عمل وتلقيه.

بيد أنه إذا كان النقد -باعتباره وعيا جماليا كامنا في عمليتي الإنتاج والتلقي- نشاطا مُلازما للأدب لا ينفك عنه ولا يمكن وصفه بالزوال، فإن تحويله إلى حقل معرفي ونشاط علمي يمارسه مجموعة من المُتخصصين يعاني مُشكلات جوهرية ويواجه عوائق تهدد وجوده أو على الأقل تشكك في جدواه وفاعليته في عالمنا اليوم. وفيما يأتي بعض هذه المُشكلات والعوائق التي تنذر بموت النقد أو تسوّغ الحديث عن هذا المصير:

1. عجز النقد عن تقديم ضوابط حاسمة لتقييم الأعمال الأدبية أو عدم اهتمامه بمسألة القيمة وابتعاده عن الانشغال بها؛ فالمُقاربات النقدية المُختلفة التي أنتجت في نظرية الأدب سواء أكانت مُقاربات خارجية أم داخلية، أو تجمع بين ما هو داخلي وخارجي، هي مُقاربات تنشغل بتفسير صناعة العمل الأدبي، ولا تعنى بتحديد قيمته الجمالية. ولعل مفهوم "الأدبية" الذي شغل مُنظري الأدب، أن يكون دليلا قويا على ما أذهب إليه هنا. فالأدبية صفة تحدد طبيعة الكلام ووظيفته، وهي غير مُرتبطة بالأعمال الأدبية بالضرورة. وكلنا نتذكر المثال الذي ساقه رومان ياكبسون للتمثيل على هذا المفهوم، وهو مثال ينتمي للخطاب السياسي؛ أي إنه شعار هتف به مناصرو الحملة الانتخابية للرئيس الأمريكي أيزنهاور(آيك) يقول الشعار: أحب آيك (I like Ike)؛ فياكوبسون يرى أن هذا الخطاب تهيمن عليه الأدبية الماثلة في جميع الخطابات بدرجات متفاوتة، وحضورها في الأعمال الأدبية كثيف لكنها تظل مفهوما عاجزا عن تمييز نص أدبي جيد من نص رديء، أو قصيدة شعرية عظيمة من منظومة كما سبق أن لاحظ شكري عياد في مقال له بعنوان "موقف من البنيوية". وحتى المعايير التي استقرت في النظرية الأدبية حول القيمة الجمالية للأعمال الأدبية تظل معايير مُجردة لا يمكنها أن تحدد قيمة عمل أدبي بالضرورة إلاّ إذا نجح الناقد في إثبات هذه القيمة وتفسيرها؛ فليس كل عمل أدبي يخرق تقاليد النوع، أو يكسر أفق انتظار المُتلقي، أو ينزاح عن المُتعارف عليه، أو يستدعي تعدد القراءات، وغير ذلك من معايير القيمة الأدبية التي رسختها مُختلف التصورات المُتعاقبة في حقل النظرية الأدبية، يمكنها أن تضمن للعمل الأدبي قيمته الأدبية؛ فهذه القيمة تظل مرهونة بالناقد وقدرته على الاستدلال على وجودها في العمل الأدبي الذي يقدمه للقارئ، ولا يجوز أن تتحول إلى وصفة جاهزة قابلة للتلقين.

2. لاشك، إذن، أن هناك مسافة بين وضع ضوابط مُجردة للقيمة الجمالية للأعمال الأدبية، وبين تحديد هذه القيمة عمليا في عمل أدبي. هذه المسافة تكشف لنا أحد مُشكلات النقد الأدبي؛ فمُعظم الذين يمارسون النقد اليوم يرددون هذه المعايير من دون الاستدلال على قيمتها الجمالية في العمل موضوع النقد. لأن النقد الأدبي مُمارسة مُتعددة الأبعاد، لا تشكل فيها النظريات سوى بُعد واحد من هذه الأبعاد؛ فلئن كانت تمنحه القدرة على الوصف والتفسير، فهي لا ترشده

إلى تحديد القيمة الجمالية للعمل الأدبي الذي يحتاج إلى أدوات غير قابلة للنقل مثل الإحساس الجمالي والخبرة والثقافة والرؤية العميقة.

3. ولعل هذا ما جعل النقد يفقد حظوته؛ إذ إن غياب نقاد موهوبين في كتابة المقال النقدي الجاذب للقراء، فسح المجال لدارسي الأدب من الجامعيين لتدبيج مقالات هي أقرب إلى الدراسات الأدبية الأكاديمية في تطبيق نظرية أو مفهوم، منها إلى المقالة النقدية التي تناقش عملا أدبيا وتبرز أهميته وقيمته. وفي هذا السياق يجب أن نعترف أننا لم نعد نملك اليوم أكاديميين قادرين على كتابة المقال النقدي مثلما كان الحال عليه مع مقالات شكري محمد عياد، وعلي الراعي، وسيد البحراوي، ومحمد برادة، وغيرهم من النقاد الذين لم تشغلهم النظرية عند تفاعلهم مع الأعمال الأدبية التي قدموها لقرائهم، وإن شغلتهم في دراساتهم الأكاديمية.

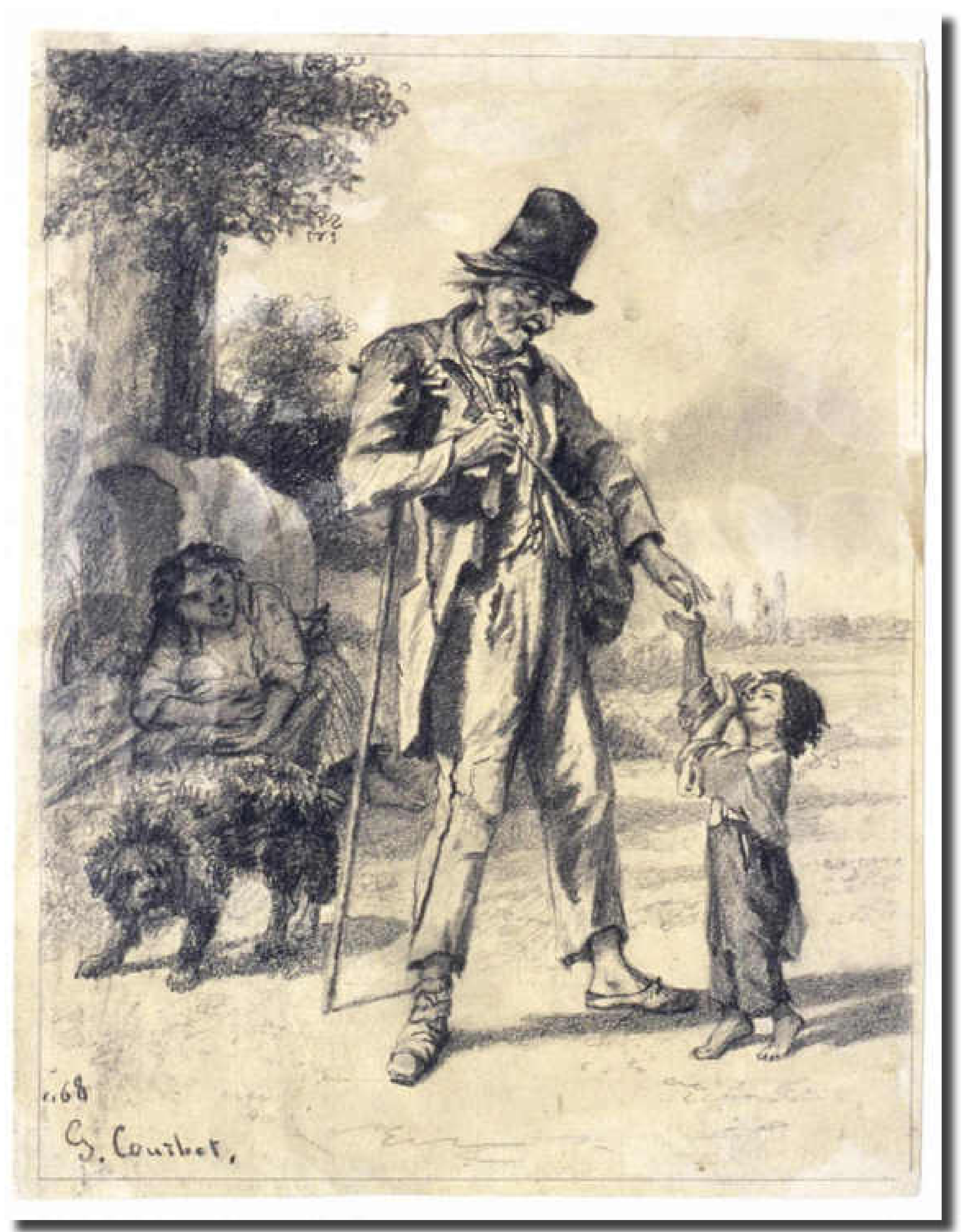
4. ومع هيمنة الدراسات الأكاديمية على المُمارسة النقدية، افتقدت الكتابات النقدية جدواها، ولم يعد قراء الأدب في حاجة إلى النقد، إذ أيقنوا أنه لا يقدم لهم أي معرفة حقيقية بالعمل الأدبي المقروء وعاجز عن صياغة حكم قيمة مُتفق عليه، بل فقدوا الثقة في وجود نقد يتصدى للأعمال الأدبية بالتنبيه على مواطن ضعفها وإخفاقها، مما جعلهم يكتفون بالعلاقة المُباشرة بالأعمال، يتذوقونها وفق ما تسعفهم به خبرتهم وثقافتهم.

5. ومما زاد من أزمة وضع النقد بروز خطابات أخرى غير الأدب أصبحت تحظى بالاهتمام مثل المُذكرات، واليوميات، والسير الذاتية، والخطابات الاجتماعية والسياسية والدينية والإعلامية وغيرها؛ وهي خطابات تفترض مُقاربات مُختلفة عن المُقاربات النقدية الأدبية. وهذا ما يفسر تحول اهتمام الطلاب في الجامعات المُغاربية بشكل خاص، من الأعمال الأدبية إلى الخطابات العملية، وتراجع مناهج النقد الأدبي أمام زحف مناهج تحليل الخطاب والبلاغة والتداوليات. بل إن مُعظم المُختبرات وفرق البحث التي أُنشئت في هذه الجامعات تشتغل على مشاريع مُرتبطة باللسانيات والبلاغة وتحليل الخطاب، وتراجع الاهتمام بنظرية الأدب لصالح نظرية الخطاب كما سبق أن لاحظ تيري إيجلتون في كتابه "مُقدمة في نظرية الأدب".


تيري إيجلتون

6. ومع غياب كتابات نقدية حقيقية تواكب الإنتاج الأدبي الغزير في الثقافة العربية، انحصر النقد في لجان تحكيم الجوائز، وهو مُجرد قرارات وليس نقدا حقيقيا، لكن يمكن القول إن القُراء يعتمدون نتائج هذه اللجان لاختيار الأعمال التي سيقتنونها من المكتبات أو من معارض الكتب. وكم هو مُؤسف أن تبتعد وسائل الإعلام عن إنتاج برامج في نقد الأعمال الأدبية، الأمر الذي يجعل النقد مُمارسة ليست دون جدوى فقط، ولكنها غير أخلاقية إذا ما تجرأ الناقد وكشف عن مساوئ أي عمل أدبي اليوم.

7. خلاصة القول في موضوع "موت النقد"، إن علينا أن نفصل بين النقد الذي ينتجه مُنظرو الأدب، والباحثون الجامعيون الذين يدرسون قضية من قضايا الأدب ومناهجه، وبين نقد الأعمال الأدبية في الصُحف والمجلات ووسائل الإعلام السمعية البصرية، أو حتى في كتب نقدية. فإذا كان النقد النظري والدراسات الأدبية الجامعية قد طوّرت الدرس الأدبي في الثقافة العربية المُعاصرة وقدّمت لنا أدوات ومفاهيم لا يمكن الاستغناء عنها في دراسة الأعمال الأدبية، فإن استثمار هذه العدّة النقدية المتطورة والمُستفادة من السرديات والسيميائيات والدراسات الاجتماعية والنفسية واللسانية والأسلوبية والبلاغية والتداولية، في نقد أعمال أدبية وتقديمها للقارئ العام الذي يرغب في تطوير معرفته بالأعمال الأدبية التي يقبل على قراءتها، لم يكن استثمارا ناجحا، بل إنه كان استثمارا سيئا في مُعظم الأحيان أضرّ بالنقد وأحاله إلى مُمارسة لا نفع فيها، وذلك عندما مارسه نقاد لا يمتلكون الخبرة الجمالية، ولا الثقافة الواسعة، ولا الرؤية العميقة، ولا الصبر في قراءة الأعمال الأدبية، ولا الشغف بما يقومون به.



جوستاف كوربيه- صدقة لمتسول في مقاطعة أورنان- عام 1868م - قلم رصاص وفحم صناعي على ورق كريمي اللون - 28.7×22.1 سم.

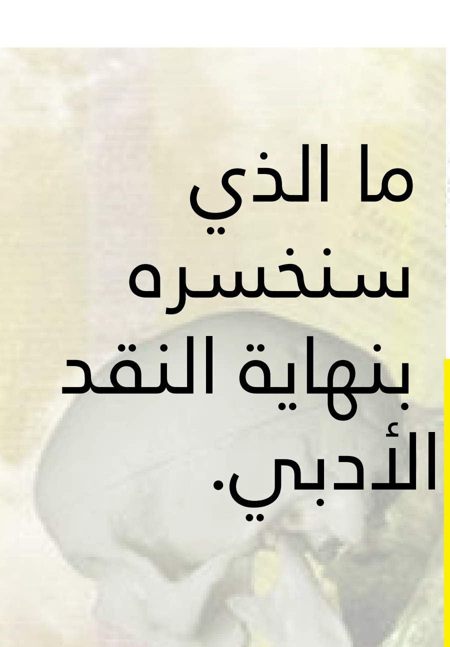
ما الذي سنخسره بنهاية النقد الأدبي.



العنوان الأصلي للمقال :
What We Lose When Literary Criticism Ends

بقلم ستيفن باتي
STEVEN BEATTIE





ترجمة عن الإنجليزية

د. هويدا صالح
مصر

مع عدم اهتمام وسائل الإعلام السائدة بتغطية أخبار الكتب التي لا تصبح "تريندا"، يتم إهمال الكتاب والقراء، ويُتركون في العراء.

في مجموعته النثرية "مواجهة Ripostes" التي صدرت عام 1998م، حدد فيليب مارشاند Philip Marchand الشروط العملية للناقد الأدبي: "عليك أن تعرف عقلك، عليك أن توسع نطاق قراءاتك، عليك أن تتجاهل أو تعدل الحماس المُبكر لبعض الكتاب أو أنماط الكتابة – الأمر يستغرق عقودًا حتى نستطيع أن نحكم".

في مكان آخر من الكتاب، يقوم مارشاند بمُراجعة مُختارات شعرية تُسمى"الكلمة الأخيرة" The Last Word، يضع هذه المبادئ موضع التنفيذ.

كتب: "الكثير من العمل في "الكلمة الأخيرة" إنه تمثيل "الشعراء اللغة"[1]، وهو شكل مُثقف للغاية. يهاجم "شعراء اللغة" الافتراض القائل بأن الكلمات تشير إلى حقائق خارجية - الطريقة، على سبيل المثال، حينما نقرأ السطر "في ملكة صناعة الألبان التي أريد الخروج منها "يشير تعبير "ملكة الألبان" إلى مكان تشتري منه آيس كريم مُثلج وناعم.

من وجهة نظر هؤلاء الشعراء، تشير اللغة إلى نفسها فقط، ويميل شعرهم إلى أن يتكون من عبارات ليس لها معنى دلالي".

وسواء اتفق المرء مع مارشاند أم لا، فمن الواضح أن تحليله السابق يأتي من وعي واسع المعرفة ومدروس. يمكن القول: إن مارشاند كان آخر شخص في كندا يكسب رزقه كناقد أدبي للصحف الرئيسية- فقد وجد عمله في تورنتو ستار Toronto Star ، وفي وقت لاحق، عمل في ناشيونال بوست the National Post التي بلغت أوجها في التسعينيات وأوائل القرن الحادي والعشرين. تبنّى مارشاند أيضًا نهجًا نادرًا بشكل مُتزايد: فصل بشكل صارم "القراءة النقدية" عن الاستجابات المُؤثرة أو العاطفية.

في هذه الأيام، أصبحت مكانة الناقد المُحترف- أي الشخص الذي يمكنه كسب لقمة العيش من النقد الكتابي لعامة الناس- خاضعة إلى حد كبير للهواة المُتحمسين الذين يقدمون آراء قرائية مُختزلة كردود فعل على أمازون Am-

azonوجود ريدز Goodreads.

قارن مارشاند بين مُراجعات جود ريدرز لمجموعة "آرياس" Arias لشارون أولدز Sharon Olds التي صدرت عام 2019م: "هناك الكثير من القصائد في هذه المجموعة، وبعضها ضعيف جدًا" أو "يمكنني استخدام تعبير، على سبيل المثال، يمكن اختزال نسبة 50٪ من القصائد لا تساوي الحبر التي كُتبت به".

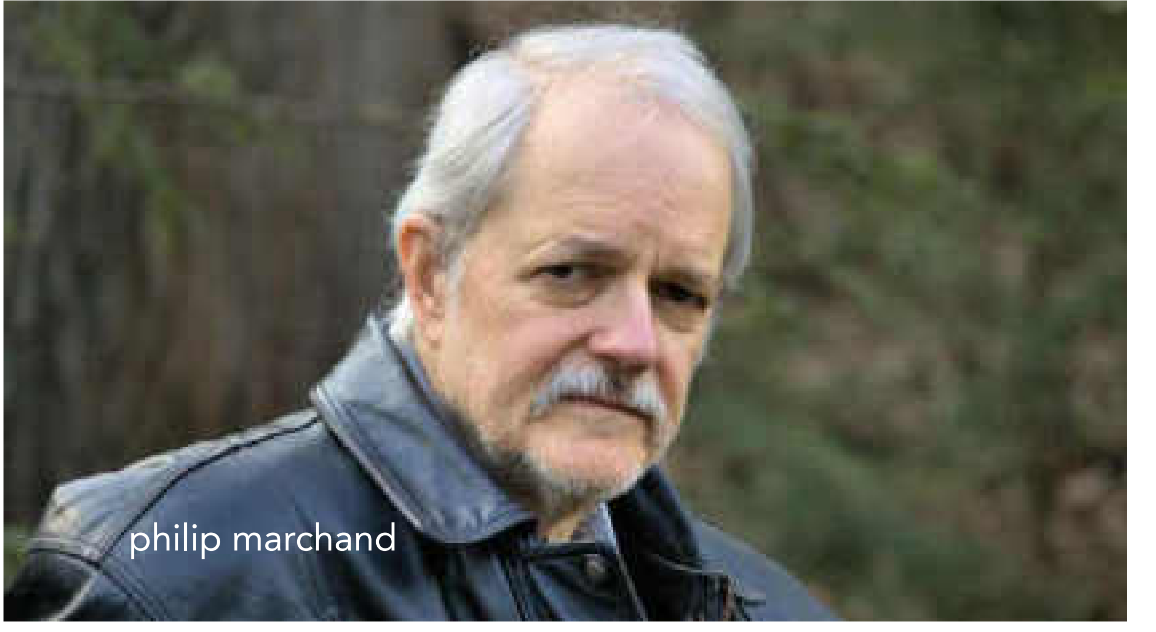
إن الشكوى من حال النقد الأدبي في عام 2021م تبدو غير مُجدية إلى حد ما؛ لأن النقاد الأدبيين كان يُنظر إليهم دائمًا على أنهم طفيليون، كانت هناك إدانة دائمة لهم، وأنهم لا علاقة لهم بالأدب، فالأمر ليس جديدا.

لكن منذ أن كان هناك أدب، كان هناك نقاد. ومُنذ أن كان هناك نقاد، كان هناك كتاب وقراء وآخرون يتهمونهم بكل أنواع الخطايا: الغيرة، التفاهة، القراءة السيئة، الهجمات الإعلانية.

تستشهد الروائية والناقدة الأمريكية سينثيا أوسيك Cynthia Ozick في مُقتبس epigraph في كتابها الصادرعام 2016م: "النقاد، الوحوش، المُتعصبون، ومقالات أدبية أخرى" Critics, Monsters, Fanatics, and Other Literary Essays، بشاعر القرن الثامن عشر ألكسندر بوب، الذي أشار إلى "تلك الوحوش، النقاد!" لكن الشكوى لا طائل منها؛ لأنه بعد سنوات من الظهور في الخطاب المُعاصر كمُثيرات عالية المستوى، فإن النقاد المُحترفين في طريقهم للانقراض.

كما قال مارك ديفيس Mark Davis في مقال نُشر عام 2018م في مجلة صنداي مراجعة الكتب Sydney Review of Books، "يعيش حُراس بوابات الأدب التقليديون الآن نوعًا من نصف حياة؛ ممثلو ثقافة الزومبي: الموتى السائرون".

مُجرد إلقاء نظرة على تغطية مُراجعة الكتب السائدة في كندا. أو بالأحرى لا يمكنك- لم تعد موجودة تقريبًا.

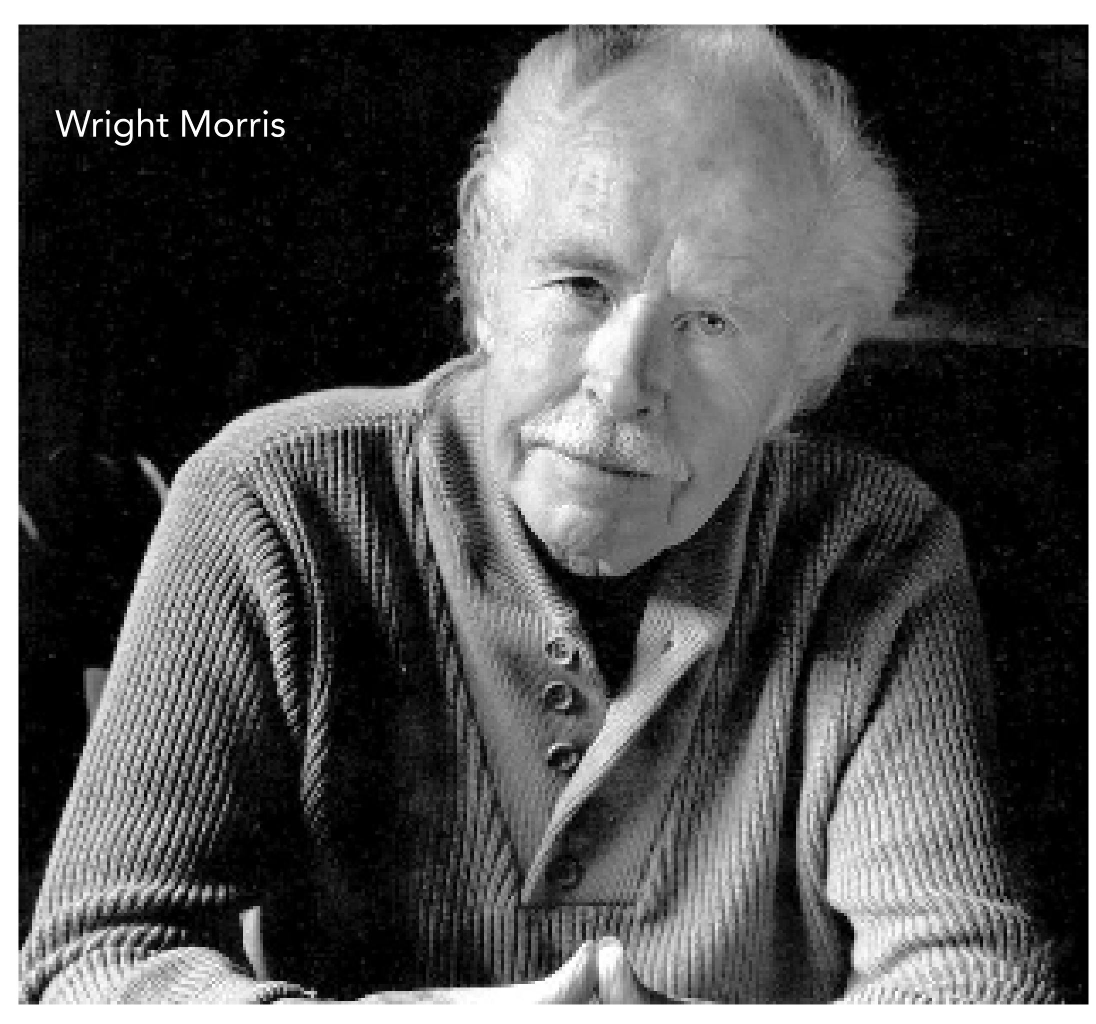

philip marchand


Cynthia Ozick

. سيتذكر أولئك الذين هم في سن مُعينة عندما كان لدى جريدتنا الوطنية، جلوبال آند ميل Globe and Mail، قسم كتب في عطلة نهاية الأسبوع وقد تراجع مثل قسم New York Times؛ حاليًا، تقتصر تغطية الكتاب على حفنة من الصفحات مطوية في قسم فنون السبت (من المُسلم به أنه تحسن من الأيام المُظلمة قبل بضع سنوات، عندما تحولت مُراجعات الكتاب إلى "مهنة"، لذا ظهرت بجانب الكلمات المُتقاطعة ولعبة السودوكو Sudoku والألغاز). تم تقليص تغطية الكتب في صحيفة تورونتو ستار، وهي صحيفة بها واحدة من أكبر النشرات في كندا (والتي أكتب لها أحيانًا)، وكذلك تم تقليص مُراجعات الكتب في ناشيونال بوست The National Post، التي كان فيها واحد من أكثر أقسام الكتب قوة وإثارة للاهتمام، تحت إدارة مُحرر الكتب السابق مارك ميدلي. وفي هذا القسم كتبت مقالا عن الرواية القصيرة فيه، أصبح هذا القسم الآن أرضًا افتراضية قاحلة.

يبدو أن هناك إجماعا على أن القراء غير مُهتمين بمُراجعات الكتب والثقافة الأدبية، وأن الصحف نفسها غير مُهتمة بأي تغطيات ومُراجعات لا تحصل على نقرات افتراضية أو تؤدي إلى تفاعل عبر الإنترنت.

صحيح، هناك مجلات صغيرة، مثل كوير وكويل Quill & Quire (حيث قضيت أكثر من اثني عشر عامًا



كمُحرر مُراجعة فيها)، والمجلة الأدبية الكندية، والمُلاحظات والاستفسارات الكندية، التي تستمر في إنتاج مُراجعات الكتب على أساس مُنتظم، ولكن هذه المنشورات، إلى جانب المجلات الأدبية الفصلية المُرتبطة عادةً بالجامعة، كلها أكثر تخصصًا وتصل إلى جمهور أصغر بكثير من الصحف الوطنية أو الدوريات واسعة الانتشار.

من الصعب أيضًا كسب عيش لائق من هذه العروض. في عام 2018م، وجد اتحاد الكتاب الكنديين أنه بعد أخذ التضخم في الاعتبار، فإن الكُتَّاب الكنديين قل كسبهم السنوي بنسبة 78% مما كانوا عليه في عام 1998م، أي بعد عقد من مسيرة مارشاند المهنية.

ليس من المُستغرب إذن أن عدم وجود منافذ للنقاد الأدبيين لمُمارسة مهنتهم، مُقارنة بأجر ديكنسيان[3] Dickensian ، يجعل نقد الكتاب الشعبي غير جذاب لأي من القراء المهووسين - أو الأثرياء المُستقلين.

للمُفارقة يحدث كل هذا، في وقت يتم فيه إنتاج المزيد من الكتب أكثر من أي وقت مضى. وفقًا لجمعية الناشرين الكنديين، يتم نشر أكثر من 10000 كتاب سنويًا في هذا البلد (ناهيك عن عشرات الكتب التي تُنشر ذاتيًا كل عام عبر المنصات الإلكترونية مثل: Amazon أو iUni-verse أو Wattpad).

حتى جائحة كورونا لم يكن لها تأثير على المشهد العالمي: أشار مقال نُشر في أغسطس 2020م في صحيفة الغارديان إلى أنه كان من المُقرر إطلاق أكثر من 600 عنوان في المملكة المُتحدة في يوم واحد من شهر سبتمبر من نفس العام.

في مثل هذه الظروف، مع وفرة من الإصدارات الجديدة التي تتنافس من أجل تقليل مساحة المراجعة، يتم تجاهل مصير مُعظم الكتب تمامًا.

في مقال للمُثقفة الأمريكية فيليبا كي. شونج Phillipa K. Chong، مُؤلفة كتاب "داخل دائرة النقاد" Inside the Critics 'Circle تشير إلى أن أقل من 5٪ من الكتب الجديدة تحصل على أي نوع من التغطية في وسائل الإعلام الأكبر. من الواضح أن هذا جزء ضئيل مما يتم إصداره في عام مُعين؛ في كثير من الحالات، غالبًا تلك الكتب التي لم يحالفها الحظ وحصلت على مُراجعة مقبولة في إحدى الصحف أو المجلات السائدة تقع ضحية لقراءات كسولة أو مُتسارعة تُشبه إلى حد بعيد تقارير الكتب أو مُلخصات الحبكة، وعادة ما تكون مليئة بأفكار المُراجعين التي تشبه الإكلشيهات مثل: إن عدد الكتب "المُقنعة" أو "اللافتة للانتباه" ذات "الشخصيات المطورة بالكامل" والقصص التي "ستبقى في أذهان القارئ لفترة طويلة بعد أن تم قلب الصفحة الأخيرة" هي أعداد كبيرة بشكل إيجابي.

يتم تبرير ندرة نقد الكتب السائدة، غالبًا، بسبب الانتشار الواسع لوسائل التواصل الاجتماعي.

في حين أنه لم يعد من المُمكن كسب لقمة العيش بصفتك ناقدًا عمليًا، فقد زودنا الإنترنت بنقد هاوٍ غير مُتخصص أكثر من أي وقت مضى في التاريخ، بداية من BookTube إلى Bookstagram إلى Twitter Books.

تصف شبكة بوكتيوب BookTube، الموجودة على YouTube، نفسها على أنها "قناة مشروع تعاوني موحد يديرها أعضاء من مُجتمع BookTube." تضم حاليًا 5900 مُشترك.

على انستجرام Instagram، تحتوي هاشتاج #bookstagram على أكثر من 60 مليون مُشاركة حتى الآن.

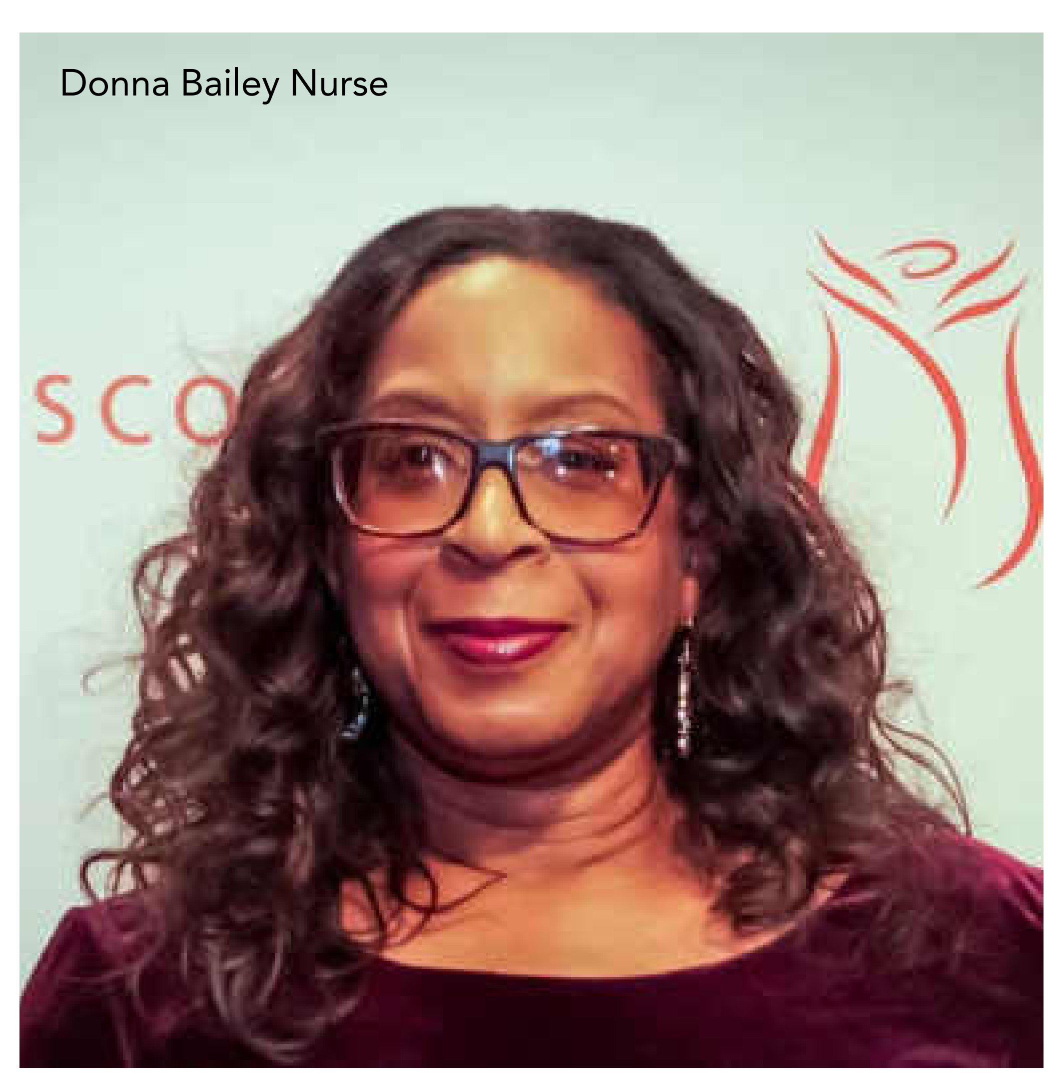
لكن الغالبية العظمى من هذه المُراجعات والتغطيات للكتب لا تعترف بها شريحة كبيرة من جمهور القراء، مع الأفراد المُعلقين على الكتب عادةً ما يحتفظون بجماهير صغيرة ومُجزأة والتي غالبًا ما تكون مُحددة النوع، أو محدودة النطاق.

يمكن القول: إن مُراجعات الكبسولة، مثل تلك الموجودة على Goodreads، يمكن القول: إنها بمثابة تقارير للمُستهلكين، أو ردود فعل عاطفية من القراء العاديين.

ومع ذلك، لا ينبغي الخلط بين هذا والنقد الأدبي الصارم.
أدى ارتفاع عدد غير مُتمايز من الأصوات عبر الإنترنت إلى ظهور مظهر واسع النطاق من خريطة القراءة، يشبه ما أشارت إليه الناقدة الأمريكية إليزابيث هاردويك، في عام 1959م،على أنه "نوع من النشوة الديمقراطية التي قد تؤدي دورًا بسيطًا في حجز خدمة، ولكنها بالكاد تلبي الاحتياج إلى كتاب جاد". وذلك لأن الأعمال الأدبية الجادة تتطلب استجابة أكثر دقة ودراسة ومُراعاةً من "الطلقات السريعة" الموجودة على المواقع التي ينشئها المُستخدم مثل Go-odreads أو إبداء الرأي برفع الإبهام لأعلى أو لأسفل في أماكن مثل مُسابقة برنامج "كندا تقرأ" المستوحى من تلفزيون الواقع، وهي عبارة عن برنامج سي بي سي يضع خمسة عناوين كتب في مُقابل بعضها البعض لتحديد الكتاب الواحد الذي يجب أن تقرأه كندا كلها.
بقدر ما يتعلق الأمر بالحوار النقدي، ربما حدث تدهور في "كندا تقرأ" حيث وصل الأمر في عام 2012م، إلى أن المُحامية الحقوقية في كيبيك، آن فرانس جولدووتر Anne-France Goldwater اتهمت كارمن أجيري Carmen Aguirre، بأنها"إرهابية دموية" على خلفية كتابها "شيء شرس: مُذكرات ابنة ثورية"(4) Something Fierce: Memoirs of a Revolutionary Daughter والذي ركز إلى حد كبير على أيام أجيري باعتباره ثوريًا في تشيلي خلال ديكتاتورية أوجوستو بينوشيه.
يتم رفض الخبرة (النقدية) أحيانًا على أنها نخبوية، ولكن ما ينقصنا، في غياب النقاد المُحترفين الذين يكتبون للجمهور العام، هو فهم أن الكتاب هو أكثر بكثير من مُجرد جزء من علم الاجتماع أو مسار تعليمي يهدف إلى شرح أعمق للظلم أو عدم المساواة. إن القدرة على تحليل عمل شعري أو نثري بنجاح، يتطلب حساسية تجاه التقنية، وليس الأخلاق.
التركيز على الأسلوب هو مفتاح النقد



الجيد؛ لأن اللغة هي الشيء ذاته الذي يميز عمل الأدب الخيالي عن المُناظرة أو المقال.
في مقالته التأسيسية "التقنية كاكتشاف"، اشتكى الناقد الأمريكي مارك شورر من أن الأسلوب في الروايات يتم التقليل من قيمته- ويعتبر "عنصرًا تكميليًا، ولا يلتفت إليه كزخرفة غير جذابة".
إذا كان هذا صحيحًا عندما نشر شورر مقالته لأول مرة، في عام 1948م، فما بالنا اليوم، حيث يتم تقييم الروايات والقصص والقصائد بشكل حصري، تقريبًا، ليس كعروض جمالية، ولكن كوسيلة لتوصيل رسالة مُعينة أو تحسين شخصية القارئ؟
إن أسلوب التقدير وثيق الصلة بشكل خاص عند تحليل أعمال الكتاب الذين يعانون من العنصرية.
بعدما يزيد عن 125 عامًا من مُراجعات الكتب في نيويورك تايمز، تشير الناقدة الأدبية بارول سيجال إلى افتراض تاريخي بأن إبداع الكتاب السود ليست أكثر من سيرة ذاتية مُشفرة. وهي تشيد بمُراجعة رايت موريس Wright Morris لرواية "الرجل الخفي" Invisible Man لرالف إليسون Ralph Ellison باعتبارها كتابة غير نمطية، حيث حددت موقع إليسون ضمن تقليد أدبي يتضمن دانتي Danteوفيرجيل Virgil.
تكتب سيجال: "إنه شعور رائع أن تتم



Donna Bailey Nurse

الإشادة بالروائي الأسود بسبب التقنية والإبداع".

في كندا، تزامن اختفاء النقاد المُحترفين مع الحاجة إلى المزيد من نقاد أدب الملونين ونقاد أدب السكان الأصليين، والمزيد من نقاد أدب المُتحولين جنسيا (LGBTQ) [5] أولئك النقاد القادرين على تقييم التقاليد اللغوية والثقافية التي تنشأ منها أعمال مُغايرة ومتنوعة. في سبتمبر الماضي، استضاف اتحاد الكتاب الكنديين جلسة للكتاب السود، أدارها لورانس هيل Lawrence Hill، ركزت على التجارب الشخصية بين الكتابة والنشر في كندا. أشار التقرير الناتج إلى أن الكتاب السود واجهوا "تحديات في الحصول على الصحافة وكتابة المُراجعات حول أعمالهم".

في حديثه عن مجلة كوايرآند كويل Quill & Quire المُتخصصة في صناعة الكتاب والنشر أشار هيل إلى أن الناقد الأسود الوحيد في كندا الذي يمكن أن يفكر فيه والذي عمل باستمرار على مدار العقود الثلاثة الماضية هي دونا بيلي نورس Donna Bailey Nurse التي كتبت مُراجعات عن الكاتبات السوداوات الكنديات.

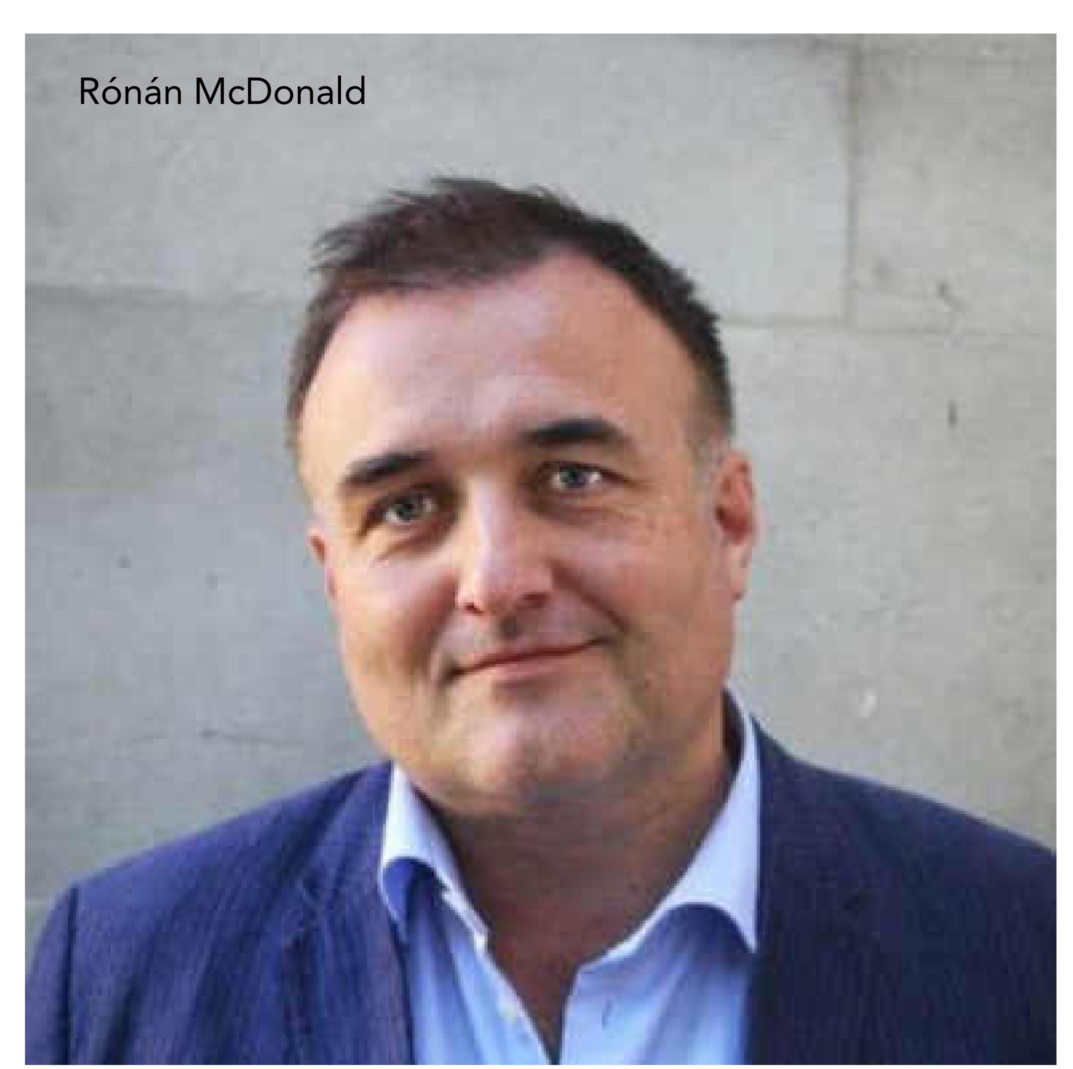
نورس، كما يحدث، هي أيضًا واحدة من حفنة من مُراجعي الكتب في الصحف الكندية القادرين على تمييز أخطاء الأسلوب الأدبي بشكل جيد وجريء- على استعداد للتحدث عن لغة المُؤلف بدلاً من الرسالة الأخلاقية أو الاجتماعية للرواية. إنها تدرك أن التقنية، كما نظّر لها شورر، هي الطريقة الوحيدة التي يمتلكها الكاتب "لاكتشاف موضوعه واستكشافه وتطويره ونقل معناه، وأخيراً تقييمه".

عندما يثبت المُراجع أنه غير قادر، أو غير راغب في الانخراط في هذا المستوى من التعاطي النقدي، فإنه يجد الشرح الكامل لعمل مُعين مُعاناة حقيقية.

تؤكد مُراجعة صحيفة وييننج فري بريس Winnipeg Free Press لرواية توماس كينغ Thomas King "الهنود في إجازة" Indians on Vacation التي صدرت عام 2020م، على الموضوعات "التي تبدو مُناسبة إلى حد بعيد للحظتنا الحالية". لكن التقييم الفني الوحيد فيما يتعلق بقصة زوجين مُسنين من السُكان الأصليين يقضيان إجازة في براغ يتضمن اعترافًا عابرًا بأن "ذكاء كينغ الحاد واللاذع واضح في النص". لكن لم يتم مُناقشة ذلك بالتفصيل، ولا يوجد أي تعليق على الصفات الفريدة لذكائه وكيفية استخدامه للعناصر الفنية في الرواية. بعبارة أخرى، لا يوجد شيء يشير بدقة إلى الكيفية التي جعل بها كينج قصته" مُتميزة فنيا إلى حد بعيد".

بالمثل، في مُراجعة حديثة لمجلة فانكوفر صن Vancouver Sun لرواية جو أوينز Jo Owens الأولى "نوع مُضحك من الجنة" A Funny Kind of Paradise، التي تتحدث عن امرأة سبعينية عانت من سكتة دماغية وتعيش الآن في مُنشأة رعاية طويلة الأجل فاقدة القدرة على الكلام والحركة، أشارت المُراجعة إلى أنها "نثر مُباشر وبسيط"، "شخصيات مُعقدة ومرسومة بثراء، ونبرة "متفائلة ولكن ليست عاطفية" من دون أن تقدم المُراجعة أي أمثلة من الرواية، وكأنها تطالب القراء بشكل أساسي بأن يأخذوا هذه الأوصاف للرواية بيقين. تنتهي المُراجعة بتسليط الضوء على رسالة الرواية- "توجد فرحة ومعنى يمكن العثور عليهما في كل مرحلة من مراحل الحياة" – لكن المُراجعة تمتنع عن التحليل الدقيق لكيفية توجيه المُؤلف لهذه الرسالة على مستوى اللغة والأسلوب والحرفة.

من خلال توقف المُناقشات حول كيفية إنجاز الكتاب لأهدافهم، والطقوس التي يعملون فيها، وكيف يُعيد استخدامهم للغة تأكيد أو نفي ما حدث من قبل، فإننا نخسر شيئًا مُهمًا. ما نخسره هو مستوى



الفهم. كتب رونان ماكدونالد Rónán McDonald في كتابه "موت الناقد"The Death of the Critic أن "التعامل مع الأدب باعتباره وثيقة اجتماعية، على الرغم من أنه يعطي النقاد للحظات الروح الأساسية للمُؤرخ الاجتماعي، إلا أنه يقوض الأرضية الصارمة التي يعملون عليها". ومع ذلك، نحن الآن في المرحلة النهائية من هذا التقويض، عندما تهيمن المُقاربات النقدية الحماسية المُتسرعة، أما الأطروحات النقدية الأكثر جدية وصرامة، والقائمة على الأدلة يتم التغلب عليها بسيف الديمقراطية الزائفة أو تتلاشى تمامًا.

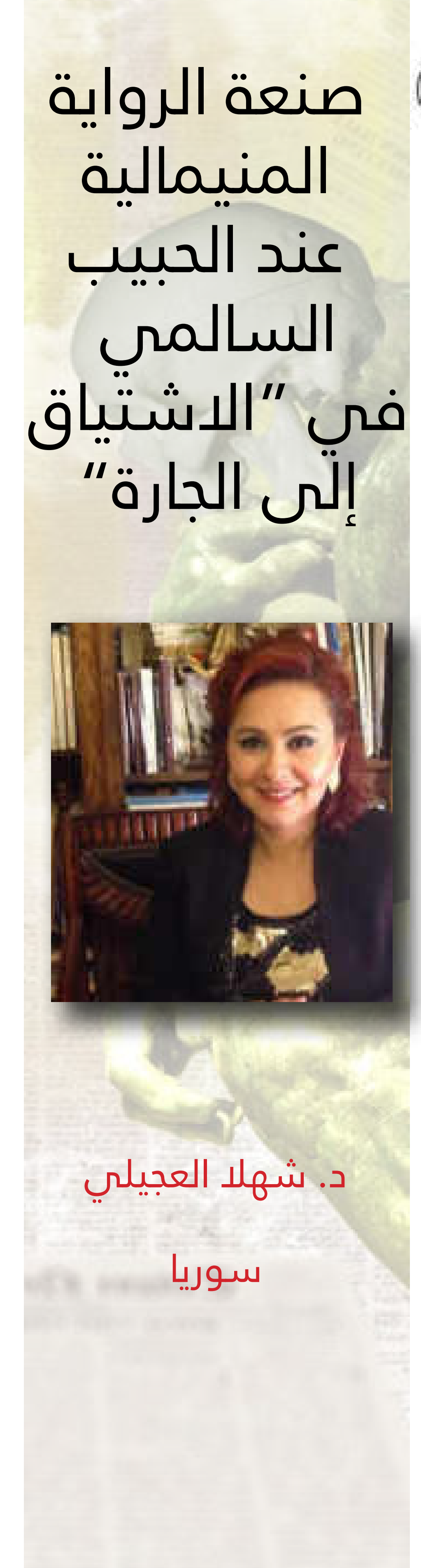
في عام 1711م، كتب الشاعر الإنجليزي ألكساندر بوب أطروحة بعنوان "مقال عن النقد" في مقاطع شعرية بطولية وضع فيها المبادئ التوجيهية للنقد الجيد. بصفته ساخرًا في داخله، لا يستطيع بوب التخلي عن خفة دمه، حينما كتب في وقت مبكر، "في الشعراء العبقرية الحقيقية نادرة/ الذوق الحقيقي نادرًا ما يكون نصيب الناقد".

كان بوب يتحدث كشاعر مُمارس؛ من المفهوم أن الكتاب يشعرون بالحاجة إلى حماية إبداعاتهم مما يرون أنه سوء قراءة أو سوء فهم من جانب القراء غير المُطلعين. لكنه قد يتفاجأ عندما يعرف عن عالم تبين فيه أن مقالته الشعرية عن أفضل المُمارسات النقدية كانت مرثية .

هوامش

1- "شعراء اللغة" هي حركة أدبية أو مجموعة طليعية، واتجاه في الشعر الأمريكي الذي ظهر في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات.
2- نقش هو عبارة أو اقتباس أو قصيدة توضع في بداية النص أو الدراسة أو قسم منها. قد يكون النقش بمثابة مُقدمة للعمل؛ كمُلخص؛ كمثال مُضاد، بغرض المُقارنة مثلا.
3- مسلسل تلفزيوني درامي بريطاني تم عرضه لأول مرة في BBC One في الفترة من 26 ديسمبر 2015م إلى 21 فبراير 2016م.
4- في 11 سبتمبر 1973م، قاد الجنرال أوغستو بينوشيه انقلابًا عنيفًا أطاح بسلفادور أليندي، الرئيس الاشتراكي المُنتخب ديمقراطيًا لتشيلي، من منصبه. تم اعتقال وتعذيب وقتل الآلاف في ظل النظام القمعي الجديد. هربت كارمن أغيري البالغة من العمر ستة أعوام وشقيقتها الصغرى مع والديهما للعيش في المنفى. بعد خمس سنوات، عندما عادت والدتها ووالدها إلى أمريكا الجنوبية كعضوين في المقاومة التشيلية، بدأت حياة كارمن وشقيقتها المزدوجة. في سن 18، انضمت كارمن بنفسها إلى المقاومة، وانغمست أكثر في عالم من الرعب والبارانويا والنشوة.
5- اصطلاح يشير إلى مثليي الجنس ومزدوجي التوجه الجنسي وللمتحولين جنسيًا.
6- ألكسندر بوب هو شاعر إنجليزي شهير من القرن الثامن عشر، واشتهر بمقاطع شعرية ساخرة وبترجمته لأعمال هوميروس. وهو ثالث كاتب يتم الاقتباس منه في قاموس أكسفورد للاقتباسات، بعد شكسبير وألفريد تنيسون.

نشر المقال على هذا الرابط
https://thewalrus.ca/what-we-/lose-when-literary-criticism-ends



صنعة الرواية المنيمالية عند الحبيب السالمي في "الاشتياق إلى الجارة"

د. شهلا العجيلي

سوريا

تمكّن الحبيب السالمي منذ ثمانينيّات القرن العشرين من تثبيت رؤيته في كتابة الرواية المنماليّة؛ إذ تقوم مُعظم رواياته على حكاية رئيسة واحدة وبسيطة، تنطوي على إشكاليّة عميقة، بلغة سرديّة بليغة، تعرف مرماها الدلاليّ، فلا ترهّلاً سرديّاً، ولا تشرذماً حكائيّاً، كما تبدو نصوصه الأكثر تمثيلاً روائيّاً للذات العربيّة وأزماتها في فضاء المنفى أو الشتات. تقوم في تلك الفضاءات العربيّة غير المركزيّة والمُتشكّلة في جغرافيّات أوربيّة، أجيال يسمّيها (هومي بابا) أجيال الحدود، حيث موقع ثقل ثقافيّ كبير خاضع للتجاذب والتحوّلات التي هي بؤر لعوالم روائيّة مُحتملة، ومولّد لأبطال إشكاليين، يغادرون مواقعهم المُتعارف عليها في المركز؛ ليتخذوا مواقع جديدة يفرضها عليهم الفضاء الجديد الذي يصير بدوره مركز حركتهم، ويبقى هامشاً بالنسبة لحياتهم المركزيّة السابقة. إنهم يقيمون في الحدود لأنّهم يحملون إشكاليتين لا يتخلّون عن إحديهما: إشكاليّة مُتعلّقة بالوطن وأخرى بالمنفى.

عار المنفى:

ليس المنفى شأناً علينا التغنّي به كما يشير (إدوارد سعيد): "فالتفكير بأنّ المنفى هو الذي يملي هذا الأدب بوصفه أدباً إنسانيّاً محسّناً هو بمثابة ابتذال


الحبيب السالمي.

لما يحدثه المنفى من البتر وضروب التشويه، ولما ينزله من خسارات بأولئك الذين يعانون منه"، لكنّ هذه المأساويّة تنتج الجميل على سبيل المُفارقة، وهذا ما نجده عند الحبيب السالمي كما وجدناه .عند بيكيت و كونديرا على سبيل المثال مُنذ "متاهة الرمل"، مروراً "بعشّاق بيّه"، و"رائح مار كلير" سيتحوّل الحبيب السالمي إلى روائيّ حدوديّ، يتحرّك في مسافة بينيّة يسرد من خلالها الماضي والحاضر معاً، مُنتقداً، أو ثائراً، أو مُشتاقاً، أو عاشقاً، وهذا الديالكتيك بين طرفيّ الحدّ أو بين الثقافتين هو الذي يمنعه كما يمنع أبطاله من الركون إلى فضاء يوتوبيّ، وبذلك تبقى إشكاليّة الرواية قائمة، لينجح السالمي في روايته المنماليّة بتحقيق الشرط المعرفيّ الجماليّ للرواية. تتحوّل إشكاليّة رواية الحدود من تمثيل صراع طبقي اقتصادي اجتماعيّ، إلى تمثيل صراع هويّاتي يحتوي الصراعات السابقة ويعمّقها أحياناً، وهذا ما يوضّحه موقف الأستاذ كمال عاشور من زهرة في "الاشتياق إلى الجارة": "هذه العائلة ليست من مستواي الاجتماعيّ والثقافيّ، ثمّ إنّ الصورة التي تقدّمها عن التونسيّين ليست جيّدة. صحيح أنّ زهرة امرأة مُهذّبة ولطيفة، ولكنّها خادمة تعمل في البيوت. الجميع في العمارة يعرفون ذلك. وزوجها لا يعتني بمظهره وغريب الأطوار، على الأقل كما يظهر من بعيد، أمّا ابنها فهو عاطل عن العمل ويعاني من إعاقة جسديّة." ص16

:التماهي مع القناع الأبيض

تنشأ إشكاليّة الأبطال الحدوديّين من كونهم يحملون التجربة التاريخية للوطن بقوّتها وثقلها، وبمُعتقداتها وهواجسها، وطيّباتها، وأمراضها، ويحملون في الوقت ذاته تجربة المنفى المُتشكّلة باليوميّ المُكتشف والخاضع للمُعاينة التي قد تصطدم مع الأفكار الموروثة عنه، وبهذا الحمل المزدوج تظهر شخصيّة الأستاذ عاشور الأكثر تماهياً مع المركز بمُوجب حيازه المعرفة، والعمل في الأكاديميا، والزواج بفرنسيّة، فيمارس شيئاً من سُلطة هذا المركز على جارته ومواطنته زهرة التي قد يكون وجودها الفرنسيّ أسبق من وجوده، وهي تعيش في العمارة ذاتها لكنها لم تستحوذ على امتياز الثقافة التي يمنحها المركز، فيمارس عاشور عليها استراتيجيّة الاحتواء، بوضعه القناع الأبيض الذي من غير المتوقّع أن ترفضه، فهي كما يراها تتماهى مع صاحب القناع الأبيض، وتحاول إسعاده كما يحاول العبد إسعاد سيّده استجابة للهيمنة: "انتبهت إلى أنّ زهرة تحسّ هي أيضاً بمُتعة عندما تتكلّم معي اللهجة التونسيّة، ليس لأنّها محرومة من

ذلك مثلي، إذ إنّها تتكلّم هذه اللهجة كل يوم مع زوجها وابنها، وإنّما لأنّها تحسّ كما استنتجت أنّ ذلك يروق لي ويشيع في نفسي الابتهاج. أظنّ أنّ مُتعتها هذه تعود أيضاً إلى أنّها تفعل هذا مع تونسيّ لم تتعوّد التحدّث معه. أستاذ في الجامعة، ومتزوّج من فرنسيّة، ويحترمها ويستمع إلى ما تقوله باهتمام". ص22

لن تصرّح زهرة عبر خطابها برفض الهيمنة، لكنّها سترفض بجسدها لأنّها من التابعين، والتابع لا يتكلّم كما تقول "غاياتري سبيفاك"، ستضع بجسدها حدّاً لتلك الهيمنة.

ليست الرواية الحدوديّة تفكيكاً للمركزية الأوربية، بل تفكيك للفكرة التي استقرت في أذهان غير الأوربيين "العرب" عنها، عبر سرد حكايات العرب ومن أشبههم في أحياء باريس وغيرها من المُدن الفرنسيّة، بما فيها من مُعاناة ومواجهات مع الفقر والتهميش والعنصريّة، وكذلك سرد حكاياتهم في الوطن حيث عانت هذه الذوات من تهميش آخر لن تتغاضى الكتابة عنه، فتصير الرواية بهذه الطريقة مُنتجاً من مُنتجات المركز الأوربيّ إذ تحلّ الكتابة محل الذاكرة كما يشير "دريدا".

ثيمتان للهويّة:

تقوم رواية السالمي المنماليّة على الاختزال اللغوي، أي على لغة بليغة بإيجازها، وموجّهة نظراً لقوّة السرد الدافعة، حكايتها واضحة في عقل الكاتب، وكذلك الإشكاليّة والعلاقات السرديّة التي تعكس وضوح العلاقات بين الشخصيّات في فضاء النصّ وحدود حركة شخصيّاته، وهي لا تحتاج، حين توظّف جماليّات الهوية، حفراً في التراث، بل تكفي الرائحة التي تغزو فضاء الشخصيّة، ولون الثوب أو تصميمه، أو لون البشرة لتعلن عنها.

ستظهر هذه الجماليّات في نصّ "الاشتياق إلى الجارة" من خلال ثيمتين هما اللغة والموت، ولعلّهما ثيمتان أساسيّتان لفكرة الهويّة. يصرّح الأستاذ عاشور الراوي وأستاذ الرياضيّات حول علاقته باللغة التي كانت سبباً في تتبّعه خيط لعبة الإغواء كما يسمّيها: "إلاّ أنّني لم أتخلّ عن اللغة العربيّة، ولم يخطر في بالي أبداً أن أفعل هذا، بل بالعكس، كنت شديد الحرص على أن أظلّ على علاقة بها. كنت أؤمن بأنّ اللغة العربيّة هي أحد الأشياء القليلة التي لا تزال تربطني بالعالم الذي أتيت منه. كنت أجدها جميلة وحيّة، خلافاً لما يعتقده بعض التونسيّين." ص 212

قد تجعل الحركة في الحدود سؤال الموت أشدّ قسوة؛ لأنّه مُلتبس بالحيرة، وبسلطة الجغرافيا، وبالقرار السياسيّ أحياناً، يقول الأستاذ عاشور: "فكرت أنّ مدام ألبير محظوظة، هناك أربعة أشخاص يشيّعونها، وهو عدد لا بأس به بالنسبة لميت لا أهل له، قفز إلى ذهني موضوع جنازتي ونقل جثماني إلى تونس الذي بدأ يشغل ذهني مُنذ أن اتخذت قراراً بأن أُدفن في قريتي..." ص151

أمّا عن حبكة الرواية الميناماليّة فهي بحاجة إلى روائيّ يعرف أنّ مكمن السرّ في تكثيف السرد للوصول السريع إلى لحظة ارتقاء النصّ إلى التغيير، وهي لحظة حتميّة في القصّ التي يقول بها "وول ستور" في "علم رواية القصص": "إنّ كلّ قصّة نسمعها ترقى إلى تغيير شيء ما". يشتغل التغيير على جملتنا العصبيّة من جهة، ويكوّن تصوّراتنا عن الذات وخارجها من جهة أخرى إذ تستند كل التصورات تقريباً إلى اكتشاف التغيير، كما يقول، فحينما يكتشف التغيير يتمّ تسجيل هذا الحدث على الفور كفورة من النشاط العصبيّ، ومن هذا النشاط العصبيّ يبرز اختبارنا للحياة التي اختبرها بطل "الاشتياق إلى الجارة" على طريقته: "ما حدث بيني وبين زهرة في ذلك اليوم الصيفيّ القائظ، في تلك المساحة الضيقة الواقعة بين شقّتي وشقّة مدام ألبير شكّل تحوّلاً في علاقتي بها، ومُنذ تلك اللحظة لم نعد كما كنّا". ص25

إدوار سعيد



اغتيال مارا - لوحة ل Jean-Joseph Weerts - عام 1880م تقريبا - زيت على قماش.

ألخاندرا بيزارنيك Alejandra) :(Pizarnik سيرة آخر كاتبة ملعونة!



بقلم:

فاليريا ثاباتير/ إسبانيا

ترجمة عن الإسبانية:

عبد اللطيف شهيد المغرب/ إسبانيا



فاليريا ثاباتير

الكِتابة عن ألخاندرا بيزارنيك هو وجه من أوجه تغير شكل الألم، والشعر للتعزيم عن الأشباح، تطبيب الجراح، تجنُّب الرغبات.

يُقال أن ألخاندرا بيزارنيك قد وُلدت بظلمة في الروح. تمرُّدها، أجواءها الدرامية، شغفها يتغذون من خالص عتمتها من أجل نسج شعر فريد لا يُمكن تكراره. شعر حدثَتْنا عن أقفاص، أحجار جد ثقيلة، عن إيزابيل باتوري Isabel Bathory، الكونتيسة الدامية. أبحرت بين الجنون والأحلام لتترك لنا أعمالا فوق العادة.

كانت امرأة تشعر بالغربة وسط هذا العالم. تتحدث باللغة الإسبانية بنبرة أوروبية. تنخرها التعقيدات، طفولتها مُصبغة بخيبات الأمل، بالرعب، بالخواء. (السماء لها لون الطفولة الميّتة) كتَبت ذلك يوما. جرَّبت كل الأشياء في الحياة، الإعلام، الرسم، الفلسفة، لكن وحده الشِّعر وحبوب المُنبهات (الأنفيتامين) من كان يُهدئ من حدّة تفكيرها المُنْرَفِز. ألخاندرا بيزارنيك هي كذلك تلك الشاعرة التي تركت بصماتها في باريس، وأشبعت المرحلة الأخيرة للسيريالية بفكرها وقلبها. كانت صديقة لجورج باتاي Georges Batailleوإفيس بونيفوي Yves Bonnefoy، وبالأخص بشخص كان مفتاحا في حياتها ومسيرتها الأدبية: الشاعر الكبير أوكتافيو باث Octavio Paz.

لم يختبر مثلها أحد الشقاء إلى درجة الجنون؛ كانت امرأة مُنقسمة، وكانت تقول أن بداخلها عدة توائم ميّتة: ألخاندرات الماضي، وألخاندرات الحاضر، وضعت حدا لحياتها سنة 1972م عند سن الستة والثلاثين. كانت نهاية مُعلَنة، فقد عاشت كل حياتها على أطراف الأصابع، في جحيم عاشته في عدّة مُناسبات. إلى أن تخلّصت من عذابها بهذه الطريقة الحزينة.

في عصرنا هذا لا زالت ألخاندرا بيزارنيك تُعرف بآخر شاعرة ملعونة في القارة الأمريكية. قراءة أشعارها يجعلنا نغوص في أطراف متساوية للرومانسية، السيريالية، العالم القوطي، وأيضا التحليل النفسي. عالم فريد لا يدع أحدا منا غير مبالٍ.

"لا أعرف شيئا عن العصافير، لا أعرف قصة النار، لكن آمن بوحدتي، كان ينبغي


Alejandra Pizarnik

أن أحمِل أجنحة"
ألخاندرا بيزارنيك

ألخاندرا بيزارنيك: حياة بين النبوغ والظلام

ولادة الشاعرة بضواحي العاصمة الأرجنتينية بيونيس آيرس سنة 1936م لم يكن بالأمر الهين، هي تنتمي إلى عائلة من أصول يهودية- روسية، عانت من ويلات الحرب والهولوكست؛ مما ترك بصمة واضحة منذ طفولتها عليها. جرح موروث زاد من تفاقمه هيئتها الجسدية التي لم تكن تستسيغها، الاستبعاد من الأم التي كانت تُفضِّل شقيقتها عليها، صحة عليلة حيث الربو والتلعثم في الكلام نحتا جزءا مُهما من حياتها القصيرة. في ظل هذه الأجواء شعرتْ الشاعرة بأنها كائن مُختلف داخل شخصية هي نفسها لم تتعرف عليها.

الأدب والفلسفة كانا هما الفضاء الآمن الذي لجأت إليه مُنذ صغرها، هذا الراسب الأدبي أيقظ فيها باكرا الحاجة للكتابة، وفتح لها الباب لتُعلن العصيان الذي ميَّزها طول حياتها. فإبان مُراهقتها تميزت بأسلوب الثياب التي ترتديها، قَصة شَعرها القصيرة.

فكرها وفنها أثمرا شِعرا خاصا بها قبل وصولها إلى الجامعة. أيضا في هذه المرحلة من عمرها، احتمت بملجأ آخر غير الكتب والكتابة، كانت مهووسة برفع وزنها ورفض جسدها، فقادها ذلك إلى تناول أدوية مثبطة للجهاز العصبي المركزي.

حياة عبارة عن بحوث عن الذات مُحبطة:

ابتداء من سنة 1954م شرعت ألخاندرا بيزارنيك دراستها الجامعية في شعبة الأدب والفلسفة بجامعة بيونيس آيرس. لكنها لم تُكمل الدراسة، فتحولت إلى الإعلام الذي تركته بدوره واتجهت صوب الرسام السوريالي باتلي بلاناس Batlle Planas لتتعلم فن الرسم. ضاقت عليها مساحة بلدها لتشد الرحال لبضع سنوات إلى باريس.

هكذا، بين عامي 1960م، و1964م عاشت مرحلة مُجزية حيث بدأت العمل بالترجمات والنقد الأدبي لمُختلف المجلّات. وفي هذا الوقت أبرمت صداقة مع اثنين من الوجوه البارزة في حياتها: الشاعر خوليو كورتازار، والمكسيكي أوكتافيو باث. هذا الأخير هو من كتب لها مُقدمة ديوانها "شجرة ديانا "سنة 1962م.

في عام 1965م بالأرجنتين واصلت عملها الأدبي الذي نال تقدير المُجتمع الثقافي في ذلك الوقت، وحصلت على منحتين من مُؤسستي غوغنهايم، و فولبرايت Guggenheim و la Full-bright، لكنها فشلت في الاستفادة منهما. لتسقط في أزمة الاكتئاب والشعور بالإحباط والبحث عن شيء يعطي معنى لوجودها من دون أن تتوصّل إلى ذلك.

قال أصدقاؤها بعد عودتها من باريس، أنها نسجت حولها، تدريجيا، طبقة من العزلة. وبعد وفاة والدها بدأت محاولات الانتحار. أصبح الاعتماد على الحبوب المنومة أكثر كثافة، ويائسة تقريبا. في عام 1972م ولجت مُستشفى الأمراض النفسية بعد اكتئاب شديد.

في 25 سبتمبر، اغتنمت فرصة استفادتها من تصريح خروج من المُستشفى، لتتناول خمسين حبة من حبوب سيكونال لتضع أليخاندرا بيزارنيك حدا لحياتها. كان عمرها 36 عاماً.

"من بين أمور أخرى، أكتب حتى لا يحدث ما أخشاه؛ ولا يقع ما يجرحني؛

لدرء الشر عني. يُقال أن الشاعر طبيب مُعالج كبير. في هذا المعني، فالعمل الشعري يستلزم طرد الشر وتفاديه، بالإضافة إلى عملية ترميم للذات. فكتابة قصيدة تُرمم الجرح والتمزق؛ لأننا جميعا نعاني من الجراح ".
ألخاندرا بيزارنيك

أعمال أليخاندرا بيزارنيك:
الكثير من أعمال أليخاندرا بيزارنيك تتمحور حول مجالين: طفولتها في بيونيس آيرس، وافتتانها بالموت. والشيء الذي يجب أن نضعه في اعتبارنا اليوم أن إعجابنا بأعمال ألخاندرا بيزارنيك هو بفضل خوليو كورتازار، وبالخصوص أيضا للسيدة برناردیس أورورا.
كانت أسرة أليخاندرا تشمئز من الذوق والأسلوب الأدبي لابنتهم، وكانت على وشك تدمير مُصنفاتها الشخصية المكتوبة. أيضا القمع الثقافي في الأرجنتين شكل خطرا بتدمير جزء من عملها. فيومياتها، على سبيل المثال، نُقلت إلى باريس حيث تمت حراستها بيد كورتازار إلى أن استردّتها جامعة كولومبيا.
يتألف شعرها الغنائي من سبعة دواوين: أرض بعيدة جدا (1955م)، البراءة الأخيرة (1956م)، المُغامرات المفقودة (1958م)، شجرة ديانا (1962م)، الأعمال والليالي (1965م)، استخراج الحجارة من الجنون (1968م)، والجحيم المُوسيقي (1971م).
بعد ذلك صدرت لها منشورات مُختلفة لآخر قصائدها، وأعمال مسرحية مثل" مَسْوسون بين نبات اللَّيلك"، ورواية " قرصانة بيرنامبوكو"، من دون أن ننسى روايتها الشهيرة "الكونتيسة الدموية".

الأسلوب:
أليخاندرا بيزارنيك كانت تكتب بطريقة محمومة مُنذ أن بلغت الخامسة عشر من عمرها. كانت تكتب بطريقة مُتفانية جداً، لأن هذا كان هو الطريق الوحيد للخلاص في هذا العالم الذي لم تكن تشعر بأنها تنتمي إليه. شِعرها مُفعم بالرموز، بالصمت، بالجنون، بظلال الموت، بالأوهام. الشعر وفقا لها، هو مكان يصبح فيه المُستحيل مُمكنا.
كانت أيضا صوتا للحركة النسائية؛ وكان لكلامها جمالا تخريبيا، بحيث يقبل الحقائق فقط، وينتقد دمغ الأشياء في غير محلها. هذه المرأة كانت خارج كل التوقعات.
من ثم تسرَّب إلى قلبها الملل، عدم النوم والكآبة، كل هذا تجلى في قصائدها. أليخاندرا بيزارنيك كانت آخر شاعرة ملعونة، وما زالت قصائدها تُبهرنا إلى يومنا هذا، بصوتها البعيد والحاسم في نفس الوقت.
"ببساطة أنا لست من هذا العالم، أسكن بهوس مع القمر. لستُ أهاب الموت؛ أخشى هذه الأرض الغريبة، والعدوانية. لا أفكِّر في أشياء مُعينة لا تهمني، لا أعرف التحدث مثل الآخرين. كلماتي غريبة وتأتي من بعيد، من حيث لا أدري، ماذا أفعل عندما أغوص في أحلامي الرائعة ولا يمكنني أن أرتقي إليها؟ لأن ذلك سيحدث ذات يوم. سوف أذهب ولن أستطيع الرجوع. "
ألخاندرا بيزارنيك

*****

Cenizas رماد

تشظّى الليل من النجوم
ناظرا إليّ وأنا أهذي
الهواء ينفث الكراهية
يُزيِّن وجهه
بالمُوسيقى.
فجأة ذهبنا
أَسر بِحُلم
سالِفٍ لابتساماتي
العالم هزيل
هناك أقفال بدون مفاتيح
هناك رُعب بدون دموع.
ماذا سأفعل بنفسي؟
لماذا وهبتُكَ الأنا
بدون أن أملك غَدا
لأنه من أجلك
الليل يُعاني

*****

El despertar
الاستيقاظ
A León Ostrov
إلى ليون أوستروف
* طبيب نفساني وصديق الشاعرة أليخاندرا بيزارنيك

سيّدي
القفص تحوَّل إلى طائِر
وطار
وقلبي صار مجنونا
لأنه يَعْوي الموت
ويبتسم للريح
من وراء هذياني
ماذا أفعل تجاه الخوف
ماذا أفعل تجاه الخوف
لم يعد الضوء يرقص في بسْمتي
ولم تعد الفصول تُحرق الحَمام داخل أفكاري
لقد عرَّتني يدايَّ
وذهبت نحو الموت
لِتُعلِّم الموتى العيش

سيدي
الهواء يعاقب الذات
وراء الهواء هناك وحوش
تشرب من دمي

إنها الكارثة
إنها ساعة فراغ غير فارغة
إنه وقتُ وضْع قفل على الشِّفاه
الاستماع إلى صراخ المُدانين
التَّمَلّي في كل اسم من أسمائي
المشنوقة في اللاشيء

سيّدي



أبلغ عشرون سنة
عيناي أيضا لها عشرون سنة
ومع ذلك لا يقولان أي شيء

سيّدي
أنفقتُ حياتي في لحظة
آخر براءة تفجَّرت
الحين هو الأبد أو المُطلق

كيف لا أنتحر أمام مِرآة
وأختفي لِأظهر في البحر
حيث تنتظرني سفينة كبيرة
بأضواء مُنيرة؟

كيف لا أقتلع العروق
وأجعل منها سُلَّما
لأفِرَّ إلى الطرف الآخر من الليل؟

البداية أعطت الضوء للنهاية
كل شيء سيستمَر كما كان
الابتسامات الباليَّة
الاهتمام الشغوف
أسئلة من حجر بحجر
الإيماءات التي تُحاكي حبّا
كل شيء سيستمَر كما كان
لكن ذِراعي تصرّان على احتضان العالم
لأنهما لم يُلَقّنا
أن الوقت قد فات

سيدي
أقذف النعوش من دمي
أتذكر طفولتي
عندما كنتُ طاعنة في السن
الأزهار تموت بين يدي
لأن الرقصة المُتوحشة للفرح
تُدمِّر قلبها

أتذكرُ الصباحات الكالحة للشمس
عندما كنت طفلة
أي بالأمس
أي مُنذ قرون

سيّدي

القفص تحوَّل إلى طائِر
والتَهَم آمالي

سيّدي
القفص تحوَّل إلى طائِر
ماذا أفعل تجاه الخوف

*****

A la espera de la oscuridad
في انتظار العتمة

هذه اللحظة التي لن تَنسى

جد فارغة أرجَعتها الظلال
جد فارغة طردَتها السّاعات
هذه اللحظة البئيسة التي تَبَنَّاها حناني
عارية، عارية من دم الأجنحة
بدون عيون حتى لا تتذكر شقاء الماضي
بدون شِفاه لتناول عُصارة العنف
تائهة وسط ترانيم الأجراس المُتجمّدة.

احميها أيتها الطفلة عمياء الروح
وشِّحيها بشعرك المُتجمد بالنار
احضُنها يا تمثال الرعب الصغير
أريها العالم المُرتَجف عند قدميك
عند قدميك حيث تنفق طيور السنونو
مُرتعدة من رهبة المُستقبل
أخبريها بأن زفرات البحر

تُخَضِّلُ الكلمات الوحيدة
التي من أجلها يُستحَقُّ العيش.

لكن هذه اللحظة المُتعرِّقة من لا شيء
القابعة داخل كهف القدر
بدون أيادي لتُهدي الفراشات
لأطفال موتى

*****

La enamorada
العاشقة

أمام الهوس الكئيب للعيش
هذا الهزل العميق للعيش
لا تُخفي بأن ألخندرا تسحلك.

اليوم نظرتِ إلى وجهكِ في المِرآة
ثم ذهبتِ كُنتِ حزينة
وكان الضوء يُزمجِر مغنّياً
ولكن حبيبَك لم يَعُد

سوف تبعثين برسائل تضحكين
ستُلَوِّحين بيديك هكذا سوف يعود
معشوقك المحبوب

تسمعين الحورية المجذوبة التي سرقت منه
السفينة بذقون من الرغوة
حيت ماتت الضحكات
تتذكرين آخر عناق
آه، ولا شجن
اضحكي بالمنديل وابكِ بقهقهات
ولكن اغلقي أبواب مُحيّاك
حتى لا يقولون فيما بعد
تلك المرأة العاشقة كانت أنتِ
تعضدك الأيام
تعذّلك الليالي
تُؤلمك الحياة كثيرا
يائسَة، إلى أين؟
يائسة، فقط لا شيء!

*****

la jaula
القفص

في الخارج هناك شمس.
مُجرّد شمس
لكن الرجال يتأمَّلونها
وبعد ذلك يُغَنّون.

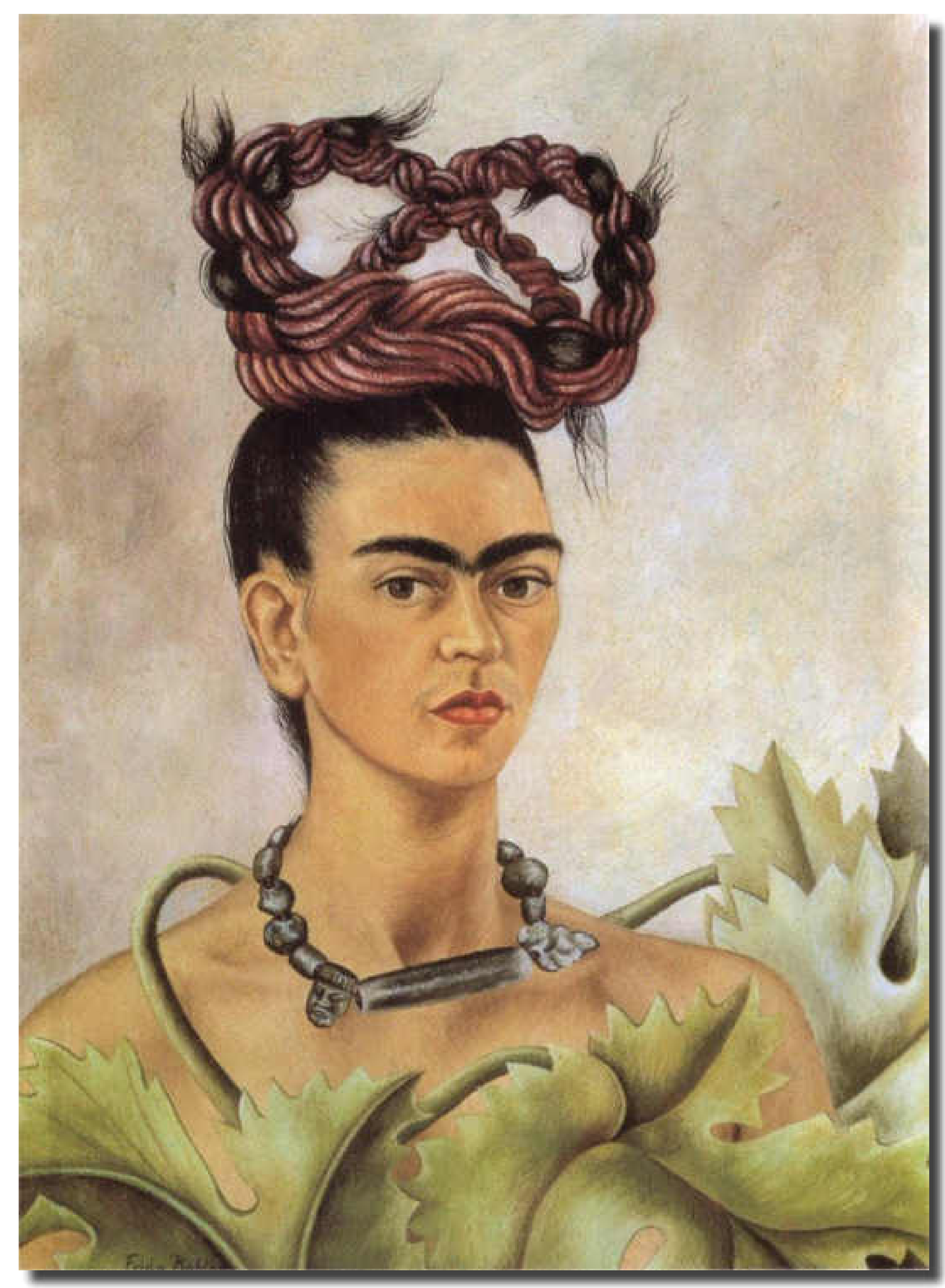
أنا لا أعرف شيئا عن الشمس.
أعرف نغمة الملاك
و الخُطبَة الساخنة
لآخر ريح.
يتم الصراخ إلى الفجر
حينا يجثم الموت عاريّا
على ظِلّي.

أنا أبكي تحت اسمي.
وأُلَوّحُ بالمناديل أثناء الليل
وسُفُن عطشى للحقيقة
ترقُص معي.
أُخفي مسامير
لاستهزئ من أحلامي العليلة.

في الخارج هناك شمس.
أنا ارْتَديتُ الرّماد.

المصدر:
https://lamenteesmaravillosa.com/alejandra-pizarnik-biografia-de-la-ultima-escritora-maldita/?fbclid=IwAR310xSkWfCuD5WrcDWijRZ4zyxZDBNIffB6pmwXuyp6LSSzudFo4TBoX_Y

Flora Alejandra Pizarnik
*شاعرة، كاتبة، مُترجمة وناقدة أرجنتينية.
وُلدت في مدينة أفييانيدا (الأرجنتين)، 29/04/1936م، وتوفيت في مدينة بيونيس أيرس (الأرجنتين)، 25/09/1979م (36 سنة) بعد تناول جرعة زائدة من المُخدرات.
تُعتبر من أبرز شعراء الستينيات السيرياليين بالأرجنتين وأمريكا اللاتينية.



فريدا كالو - بورتريه شخصي مع جدائل، زيت على لوح خشب صناعي- 51×37.8 سم - عام 1941م.





الصورة النفسية في "رغبة بيضاء" لوحيدة المي

عبدالله المتقي

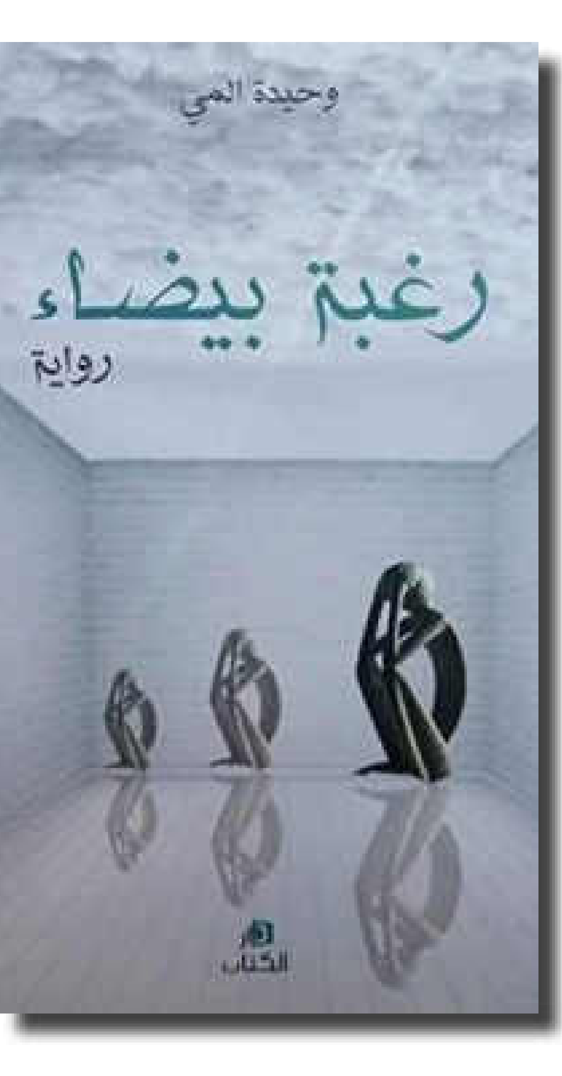
المغرب

وحيدة المي، إعلامية وروائية ومُنتجة لقصص الأطفال، هذا الزواج الأبيض بين الكتابة للكبار والصغار يعطي الحجة على وفائها الدؤوب والمُثابر. وبروايتها الجديدة "رغبة بيضاء" التي صدرت عن دار الكتاب مُؤخرا، تُعزز موقعها على خارطة الرواية التونسية، بعدما لفتت الأنظار بروايتها "نوة" التي افتتحت بها مشروعها الأدبي، الحائز على جائزة "زبيدة بشير" للإبداع النسائي 2016م.

في "رغبة بيضاء" تكتب وحيدة المي، مرثية لأحلام وأشواق ورغبات بطلها الرئيسي "نبهان" التي لم يتبق منها سوى صداها في ذاكرته وتضاريسه النفسية، فعلى امتداد صفحات الرواية، تبدي الكاتبة مهارة ملموسة في سبر أغوار "نبهان" النفسية المُثخنة بالجروح والكدمات القديمة/ الجديدة، كاشفة لأوراقه النفسية المرضية عبر هموم وتيمات حكائية لها علاقة بالوضع العاطفي والاجتماعي والسياسي الذي انخرط فيه واسترق السمع لذبذباته بكل مسامه وحواسه .

إن أول ما يثير انتباه القارئ المُقبل على الرواية هو عنوانها: "رغبة بيضاء" الذي جاء مُركبا اسميا، وظيفته الأساسية الدلالة على الاستمرارية، ويتكون من اسم موصوف "رغبة" التي تعني في مُعجم روبير: "الميل إلى تحصيل شيء ما بغية تحقيق اللذة"، واسم صفة "بيضاء" الذي يعني النقاء والشرف في مُعجم المعاني.

عطفا على ما سبق، نكون أمام مُنافرة دلالية، إذ لا يمكن للرغبة أن تكون ملونة، وبعد قراءتنا للرواية يبدو لنا أن العنوان



يفصح ويعبر عن دلالته، فهو يوحي بأن الأمر يتعلق بتلك الرغبات المُحبطة والمدفونة والغير مُشبعة، خاصة فيما يتعلق بالجنس، والناجمة عن مشاعر الألم والإحباط والقلق الاضطهادي التي يستشعرها "نبهان" في علاقته "بريحانة"، تلك الرغبة التي ظلت نقية وميتة بأعماقه في نفس الآن، مما يوحي بنقاوتها وصفائها، وبقائها وشما وطيفا حاضرا على الدوام، وهذا من شأنه تهديد توازنه الداخلي.

من هذا المنظور نكتفي بالإشارة إلى بعض هذه الرغبات الجنسية المُحبطة :

"توقظ اشتهائي ورغبتي، تقشرني كحبة برتقال، تعريني على سرير الخيال مع إحدى الغانيات، أتوسد حضنها حتى أشبع جوعي وأفيض على ملاءة السرير" ص58



رغبة اعترتني في قضمها بكل فمي" ص74

كتمت عنها رغبتي كما يلجم الفرس الجام ، كنت أنغلق على بيتي الداخلي، تفيض رغوة الاشتهاء في تلك اللحظات" ص107

ولما أتعنت بالإمساك بها تذبحني الرغبة الباردة بسكين حاف وأفشل في أن أمطر كالسابق وأستعيدني بنفس القوة" ص112

تبعا لهذا، تحكي "رغبة بيضاء" عن"نبهان"، الطالب الجامعي، الذي يكابد من مُمارسات والده المُتشدد والمُهينة والتدميرية، بل تحويله إلى ما يشبه العجين، يصنع منه ما يشاء من تدجين ديني وتعليب عقائدي.

في الجامعة سيتعرف على "ريحانة " التي كبرت في عينيه، وتربعت في قلبه، وسمت في روحه، لكن ريثما خذلهما زمنهما، فجرده من أسباب السعادة، وبسبب رغبته الجامحة في أن يقبلها داخل الحرم الجامعي، تهرب صوب جماهير الطلبة المُتظاهرين، ليتم إلقاء القبض عليه، ويلقى في الزنزانة بتُهمة الانتماء إلى الفصيل الإسلامي، وهو منه براء، وفي فضاء المُعتقل تُمارس في حقه كل أشكال العنف الذي سينتهي بالتهاب في عينيه، وبعد تسريحه وخروجه ضريرا من المُعتقل، سيتكفل به أحد رفاق الاعتقال، ثم بعدها الاستقرار في المأوى، وبداخل هذا الفضاء المُغلق ، ستنجلي شخصية "نبهان" المعطوبة نفسيا، إحساس بالارتياب ممن حوله، وحتى من نفسه؛ الخوف، العزلة، والعناد المُبالغ فيه، ثم إعادة إخراج وإثبات صحة مُعتقداته وأفكاره السوداية، وأحيانًا يتطور الأمر إلى هلاوس .

عليه، نكون أمام رواية نفسية، والرواية النفسية، بالمُناسبة، "تمنح كاتبها مجالا واسعا يبدع فيه، ويطلق المكبوتات والرغبات الدفينة في نفوس شخصياته؛ فهي فضاء خصب للتحرر من قيود الواقع، وإطلاق العنان للنفس البشرية لتعرب عن ذاتها بحرية، وذلك من خلال أقوال شخصيات الرواية وأفعالها"، كما ذهب إلى ذلك محمد الأحمد ليتضح أمامنا البُعد النفسي لشخصية "نبهان" من خلال أربع مراحل: مرحلة ما قبل الاعتقال، ومرحلة الاعتقال، ثم مرحلة الخروج من المُعتقل، وأخيرا مرحلة الدخول إلى المأوى .

في مرحلة ما قبل الاعتقال، تقدّم الرواية ما يكفي من المُعطيات، التي تساعدنا على تشكيل الصورة النفسية للبطل خارج المُعتقل، ويتأتى لنا، بعد ذلك، مُعاينة الصورة نفسها وقد اتخذت أبعادا أخرى في المُعتقل وبعد الخروج منه.

قبل الاعتقال نتعرف على شخصية "نبهان" الهش نفسيا في مرحلته الثانوية والجامعية، وقد لمحنا في هذه المرحلة التعنيف والإذلال والقهر الذي مُورس عليه من قبل أب مُتزمت ومُتغطرس مُشبع بالكحوليات الروحية والدينية: "أول مرة حلقت فيها ذقني وأنا في مرحلة الثانوي حولني أمام أخي نعتني بالأنثى بوجه غانية، بإبط عجوز بعد نتفه" ص55،

ونقرأ أيضا في نفس السياق الصادم والجارح: "كم مرة وقف أمامي يتفحصني، يعريني قطعة قطعة، ينزع سروالي، يسقطه أرضا في صمت حتى تصلني قهقهة الجدران" ص 55،

فضلا عن منعه من أي مُتنفس للمُتعة والترويح، نقرأ في الصفحة 59: "احترمت رغبته في عدم مُشاهدة التلفزيون، لا الاطلاع على المجلات، ولا حتى التي تحمل على ظهرها أو في صفحاتها الداخلية صورة امرأة".

كما تلتقط الكاتبة، بعين ذكية، وراصدة زاوية أخرى مهمة من زوايا فائض التدمير والتحقير، حيث تحويل "نبهان"

إلى عجين يعيد الأب تشكيله وقولبته كما يشاء وتشاء ثقافته الظلامية والتنكيلية. مما أروثه آثارا نفسية كالجبن والخوف والضعف ورداءة الأحوال النفسية:
"كان لساني مشدودا بالعقال، عقال الخوف والضعف والجبن، كنت هشا يشكلني كالعجين مثلما يشاء" ص 56.
هذه الأشكال من الكدمات أدت إلى الخجل فيما بعد، وهذا ما يبدو جليا شفافا أثناء لقاءاته "بريحانة":
- أصافحها مُرتبكا ، مُتأتئا ، مُتلعثما ، وأكتفي بنصف نظرة مُنكسرة" ص5
- كنت أتحاشى التمعن فيها وقراءة ما بعينيها تجاهي، فالنظرة الأولى لك، والثانية عليك كما يقول أبي، يعاقبنا الله على النظرة الثاقبة، عن العين المُخترقة لما وراء النوايا البريئة" ص53
ريحانة التي أخلص لها "نبهان" وأحبها حبا "مكفوفا" و"جنسيا"، بمفهوم سيجموند فرويد، مكفوفا يهدف إلى المحبة ظاهريا، وجنسيا في الباطن بداعي حاجاته الجنسية المكبوتة. ونفس رحى الظلم والعنف ستدور بتعسف حاد، ومبعثها اعتقال "نبهان" في رحاب الحرم الجامعي بحثا عن "ريحانة" التي ضاعت وسط الزحام، ويحدث هذا من دون أي التزام بأي معيار أخلاقي أو حقوقي، يحكم العلاقة بين جميع الأطراف، ويعلي من شأن المُثل العُليا ويحترم إنسانيّة البشر .
هكذا، ستشكل هذه الصدمات التيمة التي بظلالها أثناء هذه المرحلة، ويمكن أن يشعر المُتلقي بفداحتها أثناء استنطاق "نبهان" من قبل مباحث الدولة واتهامه بالانتماء إلى فصيل إسلامي وهو منه براء، ونفس المُمارسات اللاإنسانية مُورست عليه داخل الزنزانة : "يد السجان امتدت إلى عقولنا وقلوبنا وعبثت بها" ص 194، وليسدل ستار ماكينة التعنيف والقهر بفقدانه لبصره بعد الاستهتار بالتهاب عينيه الحاد: "منذ فحصني الطبيب لم أخضع للفحص، لم أنل قطرة دواء حتى أحكم الغلاف الأسود سمكه على بؤبؤي" ص 129.
عليه، تضع الرواية المُتلقي أمام الآثار السلبية للظلم، جسديا ومعنويا، والتي حفرت أخاديد عميقة في نفسية "نبهان"، فالشعور بالظلم غاص عميقا وأرهق نفسه، أدى إلى تفاقم اضطراباته النفسية المرضية.
لم تتوقف مُعاناة الاعتقال مع خروج "نبهان" من أسوار المُعتقل ضريرا، بل امتدت لتطول تفاصيل حياته بالخارج وتنضاف إلى تلك الحفر النفسية التي تعمقت في تجاويف نفسيته الهشة، وشكلت لديه حالة نفسية مرضية، فبعد تسريحه؛ تتلقفه الحياة بنفس التهميش والتعنيف: "لما ألقوا بي بعد سنوات في الشارع، تلقفني أحد المساجين المُسرحين في نفس اليوم، احتضنني في دكان صغير آيل للسقوط" ص84.
تستمر نفس الحياة المُوخزة والرابضة في أعماقه، في نهاية المشوار نصل إلى"المأوى"، الفضاء المُغلق الذي سيتحول فيه "نبهان" إلى جهاز مُعقد، يتمركز حول أوهام لا أرضية واقعية لها، هنا سيشيد لنفسه عالما، هو بالنسبة إليه العالم الحقيقي والواقعي الوحيد، ويعيش أفكارا مُتسلطة تسبب له الهذيان والهلاوس البصرية والسمعية، وبذلك ستتفجر وتتجسد الكثير من الخِلال النفسية التي ستحيط به في كل مكان، ويكاد يكون نسخة من "جون ناش " في فيلم "The Caine Mutiny"، عالم الرياضيات المشهور، والحائز جائزة نوبل في الرياضيات عام 1994م، الذي كان يعاني من الهلاوس السمعية والبصرية بالشك والريبة والعناد المُبالغ فيهم لإثبات صحة مُعتقداته وأفكاره. فأدت إلى أذيته لنفسه ومن حوله .
عليه، نكون أمام شخصية «بارانوية"، توالت حالاتها الذهانية المرضية، من مزاج مُتقلب وغضب سريع: "فكلما اقترب مني أحدهم لمد يده للمُساعدة أنهره، أنفض يده كما ينفض الغبار من على قطعة أثاث قديمة" ص9، العناد والخوف والميل إلى العزلة، واهتزاز الثقة المُطلقة في النهاية، ويعيش رعبا وخيفة يملأه ويملأ المكان، فهو يعتقد أن من يشاركه المأوى يتجسس ويتآمر عليه ويسخر منه: "أشعر بالحزن وأنا أتخيلها مع علياء، تتغامزان وهما ترفعان أكياس القمامة" ص 20، حتى أنه يضعنا في قلب اضطراب الوهام (Delusional disorder) حتى أنه أصبح لا يستطيع التفريق بين الحقيقة والوهم، وتعددت هلاوسه السمعية والبصرية، كإحساسه برفيق المُعتقل يشاركه المأوى في الغرفة المُجاورة، بيد أن الأمر لا يعدو أن يكون أخيلة و اختلاقا ذهنيا مرضيّا .
ثم الشك في نفسه وفي كل من حوله، فضلا عن اهتزاز ثقته المُطلقة في النهاية، خاصة بعدما تمزق الغشاء العاطفي بينه وبين "وديان" يعتبرها منفذا ورئة ثالثة تطل على الأمل، ثم ماجدة التي نقرت قلبه حبا، وأخيرا علياء التي حركت عواطفه، فكل من يشاركه السكن في المأوي يتوجس منه خيفة، مما حول حياته إلى حجيم .
هذه الكدمات النفسية لا تنطلي على "نبهان" وحده في الرواية، بل تنتقل عدواها لشخصيه رفيقه في المُعتقل الذي احتضنه في دكان صغير: "ها هو جثة أو مُجرد ظل، أو مُجرد فم يعب من المُسكرات ما ينسيه واقعه، دخل السجن بطلا وغادره مهزوما يعاشر اليأس قي كل ليلة كمن أدمن البغايا في الخفاء" ص87، وكذا "ماجدة"، أو (بياف) هي الأخرى ضحية انتماء والدها الحزبي، مما ورطها أخيرا في الارتماء بين أحضان "الخطيئة"، والعمل كراقصة في ملهى ليلي، ثم "وديان" التي لجأت للمأوى إليه هروبا من أنياب المُجتمع الشبيهة بأنياب القرش .
تتميز اللغة في "رغبة بيضاء" باعتناقها التعدد اللغوي وتجاوز اللغة الأحادية

للكاتب أو السارد الواحد، ويمكن أن نمثل لذلك باللغة الشعرية، وتكثر بالخصوص من خلال هواجس وأحلام وعقد وذكريات "نبهان"، وتتميز بشفافيتها وتوهاجاتها وتكثيف دلالتها، إنها اللغة التي تُعري قناع الواقع بصورة مجازية وحلمية: -

"تهتز أجراس قلبي الصامتة، توقظ النيام في داخلي، توقظ اشتهائي ورغبتي، تقشرني كحبة برتقال" ص**58**

" رذاذ يتناثر فوق أرنبة أنفي، يعلق بأطراف خصلاتي البيضاء، قبل حلول الإفطار تفوح رائحة الماء، التراب ، والعشب" ص **102**

بذلك تشعرنا الكاتبة محكيها السردي، وتختلف لغتها عن اللغة السردية، وتُقارب الصورة الشعرية في القصيدة. والرواية عند وحيدة المي لا تُكتب من فراغ، وإنما من خلفية ثقافية خصبة ومتنوعة تذكيرا وتفسيرا، من شعر وأغنية وسياسة وعلم النفس، بغاية الاقتراب من مشاعر الشخصيات في علاقتها بنفسها وبما حولها، مثلما نجده في استحضاره لأغنية "إديث بياف"، ومقطعا غنائيا من أغاني المقاومة ارتبط بأحداث ورموز تونسية واجهت الاستعمار الفرنسي في شكل إحالات صريحة :

" برة وايجا ما ترد أخبار

على الجرجار

ياعالم الأسرار صبري لله" ص **103**

هكذا يرصع المقول الشعري الغنائي النص السردي، ويراهن على بعده التداولي، وللشعر حضور في الرواية، وبخاصة منه العمودي، وعلى سبيل المثال نقرأ مقطعا شعريا من قصيدة لابن الفارض يبكي ويستبكي حبيبته في الصفحة" 36، مما يعني خرق الرواية لقواعد الرواية وعروضها، كما نقرأ نصا هجينا بالمعنى الباختيني :

" des yeux qui font baisser les miens

العيون التي تجعل عيوني مُنخفضة "مما يُعد تحررا من اللغة الواحدة، ومن ثم تعالق لغتين في ملفوظ واحد، بقصد تلوين المحكي، وإتاحة لحوارية داخلية تتغذى بلسانين مُختلفين "الفرنسية والعربية الفصحى".

في رواية "رغبة بيضاء" لم تنس الكاتبة ماضيها الروائي الأول "نوة"، التي انسلت إلى النسيج الروائي "لرغبة بيضاء"، وهذا ما يقف عليه القارئ عند الكثير من الفقرات السردية التي هربتها الكاتبة من "نوة"، بعد خضوعها لعملية الموافقة، ذلك أن "نبهان"، وبعد اطلاعه على الرواية، يصل إلى أنه صورة من "نوارة" الشخصية المحورية في "نوة":

" - إذن هل تلتقي أنت بها؟

نعم في كثير من أشياء، وخاصة في ذلك الجوع، الجوع للحرية والتوق للأفضل" ص**213.**

ليس هذا من قبيل الحشو، بل بغاية التفاعل بين نفس النصين الروائيين لنفس الكاتب، وهو ما يضعنا في صلب "التناص الذاتي"، وتشاكل الحكي، والطموح إلى التأثير والتفاعل والانسجام .

في نفس سياق هذا التبنين الجمالي "لرغبة بيضاء" تعمد الكاتبة إلى التلاعب بالأصوات، نقرأ في الصفحة 38 :"

هل تعلمين أن الأثرياء يشعرون بالجوع مثلما قالت الأم القديسة؟

- هههههههه جووووووع؟ "

في هذا الشاهد النصي نقف على تمديد لصوت "الواو" زمنيا ومكانيا، زمنيا بإطالة التصويت في المكون اللغوي "ووووو"، ومكانيا باحتلاله لمسافة فضائية دلالة على استفحال السُخرية والتهكم .

مُجمل القول، يمكن اعتبار "رغبة بيضاء" للروائية وحيدة المي، قيمة أدبية قمينة بالقراءة والمُتابعة والمُساءلة أيضا، بما توافر لها من إمكانات سردية راقية، ومن غور واع في تجاويف شخصياتها النفسية، ومن خلال علائقها الحوارية، مما مكنها من خلق مُغايرة ضمن المشهد السردي التونسي، ويؤهلها لحيازة وسام روائي .





أفق جديدة لقصيدة النثر

عندما يتغذى الشعر من السينما في ديوان "يكيّف جرائمه على نحو رومانتيكي"

للشاعر المصري سمير درويش




فاطمة بن محمود

تونس

عن دار ميريت أصدر الشاعر المصري سمير درويش ديوانه بعنوان "يكيّف جرائمه على نحو رومانتيكي" سنة 2019م، طبعة أولى في حجم متوسط من 110 صفحات. يضم الديوان 24 قصيدة متفاوتة في الطول، وهو يحتل المرتبة 18 ضمن المُنجز الشعري للشاعر الذي أصدر دواوين كثيرة من ضمنها (يوميات قائد الأوركسترا/ سأكون ليوناردي دافنشي/ في عناق المُوسيقى/ الرصيف الذي يحاذي البحر...) إضافة الى إصدارات أخرى في الرواية والفكر، ترجمت دواوينه إلى لغات عديدة من بينها الفرنسية، والإنجليزية، والاسبانية والألمانية.

عتبة العنوان:

اختار الشاعر لديوانه عنوانا في صيغة جُملة "يكيّف جرائمه على نحو رومانتيكي"، لا أظن أن الشاعر اختار هذا العنوان المطوّل في إطار موجة العناوين - الجُمَل بل يبدو أن هذا يتنزل ضمن اختيارات الشاعر؛ فكل دواوينه السابقة لا تقدم عناوينها في لفظ واحد. يبدو أن الشاعر سمير درويش يعتقد أن اللفظ الواحد لا يمكن له أن يستوعب ما يريد أن يقوله شعرا.

يرد العنوان في ص 43 في قصيدة بعنوان "رحلة إلى مركز الأرض" في شكل جملة فعلية تحيلنا على الحركة، الفاعل غير مُحدد في هذه الجملة، اكتفى الشاعر بضمير الغائب ليشير له، ولعل تغييب الفاعل مقصودا؛ ليؤكد على الفعل وحده ويوجه نظر القارئ الى ما يقوم به الشاعر، وليس إليه كشخص، وإن كان هذا يُحسب للشاعر الذي يبدو أنه بإغفاله المُتعمد للفاعل يُعرض عن تمركز الذات في عالم صاخب وفوضوي ويهتم بالفعل. غير أننا نتفاجأ بأن الفعل الذي يشير إليه هنا يتعلق بجريمة "يكيّف جرائمه على نحو رومانتيكي"، في جملة العنوان لفضين مُتضادين (الجرائم والرومانتيكية).

ماهي الجرائم التي يُشير إليها الشاعر، وبأي معنى يُكيّفها لتكون "جرائما رومانتيكية"؟

عتبة الغلاف:

اختار الشاعر سمير درويش لديوانه هذا لوحة للتشكيلي الفرنسي الكبير هنري ماتيس، تمتد اللوحة على مساحة الغلاف حيث ينتشر لون أزرق فاتح يمثل خلفية لرسم ما يحتاجه الفنان من الإنسان للتواصل مع العالم بحيث يكتفي من ملامح الوجه بالأنف والعين ودائرة صغيرة لعلها الفم، فكأن صاحب اللوحة يكتفي بهذه الحواس للتواصل مع العالم، يكتفي أن يرى وتصله الرائحة والتذوق، تبدو الألوان الهادئة هي المُسيطرة على اللوحة؛ فتوحي بالهدوء والسكينة والاستقرار، وإذ نتأمل قليلا نجد أنها توحي لنا بالوحدة والبرود أيضا، ثم يظهر اللون البرتقالي الذي هو مزيج من الأحمر والأصفر؛ فيبدو شديد البروز بما يمنح المُشاهد طاقة إيجابية، فيعبر عن الحماس والحيوية، في الجهة اليسرى قليلا يبدو اللون الأصفر في شكل دائرة صغيرة حيث يبث الدفء في اللوحة، ويشع بالخلق والابتكار، ربما لأنه يبث نوعا من البهجة لدى المُتلقي.

لعل اللونين البرتقالي والأصفر يخلقان نوعا من التوازن البصري في اللوحة و يخففان كثيرا من امتداد الأزرق البارد.



تأتي القصائد مُتأخرة

هل الشاعر مُجرم أم رومانتيكي؟ (الوظيفة والمنهج)

هل يقصد صاحب الديوان أن الشعر هو فعل جريمة وأن الشاعر مُجرم وربما لذلك وقع تغييبه في صيغة العنوان؟ بمعنى هل الشعر جريمة يرتكبها مجهول؟ كيف يكون الشاعر مُجرما؟

عندما نعود إلى الفلسفة فإننا نجد أن افلاطون قام بطرد الشعراء من جمهوريته، واعتبرهم عناصر إفساد لأنهم يتجرؤون على الآلهة، بمعنى أنه يجب التخلص منهم، ولا تكون جمهوريته فاضلة ونقية إلا إذا طردوا كل الشعراء (ثم قام باستدراك واستثنى الشعراء الذين يمجدون الآلهة والأبطال). أيضا نجد في النص القرآني، وإن أفرد للشعراء سورة كاملة، لم يفعل ذلك لتكريمهم والإعلاء من شأنهم؛ بل لتأليب المُؤمنين عليهم لأن الشعر غواية، يقول تعالى: (والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون / سورة "الشعراء" آية 224/226)، بحيث يكون الشعر نوع من السفاهة والكذب وبالتالي يتحول الشعراء إلى أشخاص يفتقدون النزاهة الأخلاقية؛ ومن ثم يجب إقصائهم عن الجماعة المُؤمنة والصالحة.

هل يحق للمُجتمعات أن تُحافظ اليوم على وجهة نظر أفلاطون، وعلى رأي الدين الإسلامي في الشعر واعتباره عملا لا يتقبله المُجتمع بل يُصنف كجريمة؟

في القرن الواحد والعشرين الذي يشهد انفجارات تكنولوجية وثورة المعلومات، وانتشار العولمة، كل ذلك فرض منطق النجاعة على حساب القيمة، بحيث أن الحياة اختُزلت أساسا في كل ما هو مادي، أي أن كل ما هو غير ربحي لا قيمة ولا أهمية له، و يُعتبر هدرا للطاقة وإضاعة للوقت؛ لذلك يصبح الشعر عملا مُهمشا، بل منبوذا؛ لذلك تقترح عليها العولمة "زمن بلا شعر" كما يسميه المُفكر الفرنسي بول هازار، بحيث يُعتبر فعل بلا منفعة وبذلك يعد جُرما.

أعتقد ان الروائي ألفونسو كروش في روايته الشهيرة "هيا نشتر شاعرا" أراد أن يجيب على هذا السؤال من خلال قصة عائلة صغيرة ترغب ابنتها في شراء حيوان أليف تزجي به الوقت، ترغب أيضا في شراء شاعر. يبدو أن كروش في روايته قد أراد السُخرية من مُجتمع معولم ينشد النجاعة والربحية وأن يعيد للشعر وظائفه الأساسية، من ذلك المّحافظة على قيمة الإنسان وجمالية الكون. في هذا الإطار أفهم أن سمير درويش يعتبر أن الشعر جريمة في هذا العالم المهووس بمنطق الربح، كما يبدو جريمة في مُجتمعات العالم الثالث الذي تُهيمن عليه أشكال مُختلفة من الجهل والتخلف الذي لا يكاد فيه الناس يحققون اكتفاء في ضروريات الحياة؛ لذلك يصبح الشعر عملا مجانيا وبلا قيمة. ومهما

حاول الشاعر أن يقدم قصائده بشكل رومانسي فإنه يصبح فعلا بلا جدوى وبلا قيمة في مُجتمعات معولمة تلهث أقواها على الكماليات وأضعفها على الضروريات.
في مواجهة الشعر بما هو جُرم الشاعر سمير درويش يختلق صيغا أخرى للشاعر؛ فهو لن يقول قصائده النثرية بوصفه شاعرا وإنما سيختلق شخصيات أخرى من وظائفها الإبداعية، إضفاء معنى على الحياة وقيمة للإنسان، وبهذا الشكل يحافظ على جمالية الشعر ويثرى مُخيلته وانفعالاته، ويُؤسس لعمقه الإنساني، ولعل هذا ما يقصده بالكتابة والرومانتيكية؛ لذلك في هذا الديوان اختار أن يكتب سمير درويش قصائده أساسا من خلال شخصية السينمائي.
كيف ذلك؟
الشاعر والقلق
في قصائد هذا الديوان يبدو الشاعر يشعر بقلق شديد؛ فهو كائن لا يهدأ، ينتقل كثيرا بين الأشياء، يختبر العديد من الأفكار، وهذا ما جعله في حالة صِدام مع نفسه والعالم يقول في قصيدة "رحلة إلى مركز الأرض" ص 43:
أحتاج وقتا أطول كي أتمرّن
كي لا أصير الذي أعرفه
ويفصح الشاعر عن بعض أسباب القلق يقول في " دفتر الملاحظات" ص 47:
حين أشرع في كتابة قصيدتي تلك
لن أكون صادقا تماما
ثَمَ أشياء صادمة
لا أريد لأحد أن يعرفها
ربما كي أحافظ على اتزاني
وكي لا تختلط دموعي بدمي
يعلو قلق الشاعر ويشتد عند التوغل في القصائد وتفضح ارتباكه الشديد الذي يتحول إلى نوع من الانفصال في التواصل مع ذاته والعالم، يبدو ذلك مثلا في قصيدة "دفتر المُلاحظات":
لن أكون صادقا تلك المرة
ككل مرة خططت قصيدة بدمي
ربما بعد أعوام
حين يستسلم جسدي تماما

تكثيف جرائمه على نحو رومانتيكي
سمير درويش
شعر
ميريت

أقول لكم
ما أريد قوله بالضبط.

من خلال العديد من القصائد يعبر الشاعر عن قلقه في الكلمات التي نجدها أحيانا في القصيد الواحد، وتوحي بمناخ سوداوي (المرض، الدم، الموت) إضافة الى تلاعبه بزمن الأفعال في القصيدة؛ حيث يتداخل الحاضر في المُستقبل في الماضي لعل هذا دفعه إلى ابتكار صيغة أخرى يكتب بها قصيدته والتي بدت في الفنون التشكيلية التي يجعلها نافذة إبداعية أخرى يطل منها على العالم.
طالما أن الشعر أصبح فعلا إجراميا زمن العولمة، وعملا بلا منفعة وبلا قيمة في مُجتمعات مُتخلفة؛ فإن هذا لا يدفعه إلى ترك الشعر، بل إلى تطعيمه بالفنون التشكيلية، وإثراءه بالألوان، وتعميقه بالخطوط خصوصا أن للشاعر سمير درويش ديوانا شعريا بعنوان "سأكون ليوناردي دافنشي" أصدره سنة 2012م عن دار الأدهم بمصر.
يكتب قصيدته فكأنه يرسم لوحة يبدو ذلك مثلا في قصيدة "عالم الألوان" ص 51:

الجدران موشومة بلوحات تشكيلية
لأنني لا أعلق لوحة
على جدار روحي
ربما لأنني أترك لوحاتي ناقصة
أو.. لأن الألوان تكون باهتة
أو زاعقة أكثر مما أشتهي
وربما لأني لست فنانا طيبا.

المُخاتلة الفعلية تتمثل في أنه يوحي لقارئه بأنه سينتقل به إلى الفنون التشكيلية وكأنه يواصل ما بدأه في دواوينه السابقة، غير أننا سنجده ينفتح على السينما، الحس السينمائي لدى الشاعر يبدو واضحا في هذا الديوان، في البداية يأتي بأهم نجوم السينما العربية والعالمية ويدخلها قصائده: مثل فاتن حمامة ص 75 ، جنيفر انستون ص 85 ، اميلي بلينت ص 91.
كما يستحضر أشرطة سينمائية لها خصوصيتها مثل فيلم الجمال الأمريكي (ص 56)، الذي يُسلط الضوء على ما هو مخفي في الحياة الأمريكية، ويكشف هشاشتها الشديدة ويفضح مشاعرها الباردة وعلاقاتها البلاستيكية.
كما يأتي بفيلم again 17 الذي يتحدث عن خيبة الإنسان الأمريكي، وإحباطه الشديد، وعدم قدرته على التكيف مع واقعه؛ فيوجد لنفسه فرصة العودة للماضي ليستعيد ما فاته.
الكتابة السينمائية للقصائد تبدو لدى الشاعر سمير درويش عندما يحوّل قلمه إلى عدسة كاميرا فنتحدث عن Camera stylo يبدو هذا من خلال قصائد شعرية كُتبت بتقنيات سينمائية مُختلفة حافظ فيها على كثافة اللحظة الشعرية التي تضج بالمشاعر والرؤى، كما حافظ على جماليات القصيدة، يقول الشاعر سمير درويش في قصيدة "قد تثقل القلب" ص 7:
ولماذا أندهش أصلا
وأنا أعرف ان الحرب مُجرد كادرات.
يبدو أن الحرب بمُختلف تجلياتها في عصرنا هي مُجرد كادرات، أي صور مُستطيلة تتكرر بانتظام في شريط الحياة، و يبدو أن الكتابة السينمائية تُثير الشاعر؛ لذلك يلجها وهو مُطمئن بأنه، تقريبا، يطأ أرضا بكرا على الشعراء.

حضور السينما

الشاعر سمير درويش في هذا الديوان يعيد بناء قصائده وفق نظام التقنيات السينمائية، وهو يشير إلى ذلك عبر إحالات مُختلفة يمهد بها للدخول بقارئه الكادر السينمائي لقصائده.
ولأننا نُلاحظ أن كل قصائده يكون فيها الشاعر هو مركز الكون الشعري؛ فهو لا يغادر أناه، ويستحضر كل العالم من مُنطلق علاقته به، تمركز الشاعر حول نفسه تؤدي بنا الى مُنزلق؛ فنعتقد أننا نتحدث عن الشاعر البطل، وهو تمويه يبدو مُبررا في الظاهر عندما نعلم أن في الشعر القديم نتحدث عن الشاعر/ البطل من خلال قصائد حماسية كثيرا ما تأخذ بُعدا ملحميا تحكي بطولة الشاعر بما هو صوت القبيلة عبر أغراض شعرية مُختلفة مثل الفخر، والمدح، والهجاء، والرثاء حيث يقوم صوت الشاعر/ البطل بتمجيد البطل ووصف الحروب ومُفاجآتها، عادة ما يتحول الشاعر إلى رمز للقبيلة التي ينتمي إليها، ويعتبر صوتها القوي، غير أن مفهوم هذا الشاعر/ البطل سيتغير كليا في القرن الواحد والعشرين؛ حيث تفرض العولمة نفسها وتتخلى تماما عن الشاعر/ البطل ليحل محلها الشاعر/ الفرد، بمعنى أن تصبح الفردانية هي إحدى مفاهيمها الأساسية ثقافيا؛ لذلك يمكن أن نتحدث عن فردانية الشاعر بما هي حالة حضارية يكون فيها مُنعزلا عن ضجيج العالم، وحيدا يكتب قصيدته ويأتي بالعالم حيث هو، وإن كانت هذه الفردانية تُلبي غرور الشاعر وتحقق نرجسيته بشكل ما لأنها توحي له بأنه محور العملية الإبداعية، إلا أنها تُعبر عن طبيعة اللحظة التي تمر بها المُجتمعات في زمن العولمة بحيث تمثل حالة من الهشاشة الشديدة. ولأن الوضع يبدو أكثر حدة في المُجتمعات العربية بحكم هيمنة الموروث الثقافي والأدبي، إلا أن سمير درويش يسعى لتجريب شعري يعبر من خلاله عن رؤيته الإبداعية؛ لذلك تبدو السينما أرضا مُمكنة ليكتب من خلالها، ولهذا يستعين بتقنياتها وأساليبها لكتابة قصيدة جديدة من خلال توظيف تقنية المشهد العام واللقطات بمُختلف زواياها، وعبر تقنية المُونتاج نتحصل على تصور للشاعر في لحظة مُؤثرة تُعبر عن اغتراب الذات.

المشهد العام:

يبرز تأثر الشاعر بالتقنية السينمائية من خلال اعتماده على كتابة شعرية وفق مشهد عام. في المشهد العام يقدم السينمائي، عادة، رؤية بصرية شاملة تمهد لدخول الأبطال الكادر استعدادا لانطلاق الأحداث، الشاعر/ المُخرج في هذه القصيدة والذي يبدو خلف الكاميرا ويكمن في تفاصيل هذا المشهد اختار المكان والزمان ويترك قارئه/ المُشاهد

الوحيد ينتظر
من ذلك في قصيدة "سينما المشاهد" ص 69:
بدا البحر مُستأنسا كفتاة بكر
والأمطار الصيفية تُبلل الأشجار
والأرصفة العريضة
امرأة تجر عربة صغيرة
بهدوء يناسب بلوزتها الوردية
شاب يبادل فتاة قبلات
في محل الأطعمة الصغيرة
بينما عجوز تنظف الطاولات
بزيها الرسمي.. (...)

يقدم الشاعر هذا المشهد العام من خلال بُعدي الزمان والمكان:
على مستوى الزمان نلاحظ أن المشهد نهاري.
على مستوى المكان هي أمكنة مفتوحة بمعالم مُختلفة (بحر، رصيف، محل أطعمة، مقهى، محطة باص).
عين الشاعر هنا هي الكاميرا التي تقدم هذا المشهد العام (نهاري/ خارجي)، تتحرك للأمام وبترتيب مُتتالٍ، وما يتخلل المشاهد أو يحركها هو تمثّلات الشاعر لما يراه فهو يصف البحر بأنه هادئ، والعاشقين في حالة حب مُتبادل، والنادل مُنشغل بعمله والفتيات يحدثن صخبا لافتا.
اللقطات:
توظيف تقنيات السينما في كتابة القصيدة تبدو أيضا من خلال استغلال اللقطات بأحجامها المُختلفة كما يلي:
اللقطة القريبة:
في قصيدة "جنيفر أنيستون" ص 85:
يصف الشاعر حبيبته بأنها المُمثلة الأمريكية الشهيرة جنيفر أنيستون، ولعله يفعل ذلك لأنه يخشى عليها من الآخر الرقيب، أو لعله يريد أن تكون إحدى أسراره الجميلة، ثم يسرد وصفها فيربك القارئ الذي يحسبه يتحدث عن المُمثلة الأمريكية الشهيرة، في حين أنه كان يقرّب الكاميرا/ عينه من حبيبته من خلال لقطة صغيرة تبدأ لحظة خروج الحبيبة من سيارة التاكسي، تركز الكاميرا/ عين الشاعر على حذائها، ثم في حركة مراوغة ربما تُخفي ارتباكه يتجه إلى عينيها، ويعود فتسقط نظراته على ثدييها المتكورين، ويعود مرة إلى خصلة تطل من تحت غطاء رأسها، ينتبه إلى أظافرها الجميلة، ولعله يريد أن يقترب من شفتيها، لكنه ينتبه إلى فستانها الطويل ثم يعود يركز الكاميرا/ عين الشاعر على شفتيها مرة أخرى.
نُلاحظ أن حركة الكاميرا من خلال هذه اللقطات السريعة التي تبدو لقطات قريبة متوسطة وأخرى قريبة جدا بحيث تنتقل من جزء إلى آخر توحي للقارئ أن الشاعر قريب جدا منها وفي الآن نفسه تكشف هذه اللقطات ارتباك الشاعر في حضرة الحبيبة.

المشهد الطويل:
تنقلنا الكاميرا/ عين الشاعر في هذه القصيدة إلى مشهد طويل يحتوي على صور عديدة ليقدم للقارئ فكرة عن الفضاء الذي تدور فيه القصيدة، نجد ذلك مثلا في قصيدة "مكتب التسويات" ص 89، في مشهد نهاري/ خارجي (صباح/ البحر):
الجملة الناقصة تنكتب إن قبلتها.. فقط
بعد أن أعبر مكاتب الموظفين
وملاعب الكرة
وردهات الفنادق
وقاعات السينما
والمطاعم
ومحطات المترو
والشوارع ذات الأرصفة الفسيحة
حتى تحاصرنا السماء وجنود الله
فلا يتبقى سوى أن نطير.

اللقطة التأسيسية:
يختار الشاعر سمير درويش، أحيانا، أن يبدأ قصيدته بلقطة تأسيسية يخبر فيها الحبيبة عن المكان الذي تقع فيه أحداث القصيدة، وعن وضعية جلوسه حتى ينقل إليها مشاعره المُختلفة، ولعل طريقة تقديم المشاهد في هذه اللقطة تعكس مزاج الشاعر وانفعالاته الدقيقة؛ فيبدو قلقا ومتوترا ومُرتبكا من ذلك قصيدة "طيران" ص 93:
أريد أن أنقل لك على سبيل البوح"
أنني أنام على أريكة ضيقة
في غرفة ليس بها ستائر
تقيني من الضوء (..)
أريد أن أقول لك على سبيل الاعتراف:
أنني أبتلع خمس حبات دواء كل ليلة
وثم جثامين تنام في صدري
مسؤولة -ربما -عن ضيق التنفس..

المشروع الشعري لسمير درويش: مساحة جديدة لقصيدة النثر

ساد الاعتقاد لدى العديد من الأدباء أن قصيدة النثر مُهجنة بما أنها عابرة للأجناس، يتحول هذا التهجين إلى نقطة قوة؛ لأنه يعبر عن ثرائها وقدرتها على التغذي من مُختلف الأشكال الإبداعية.
في هذا الديوان، الشاعر سمير درويش يجعل من السينما حليفا فنيا يستعين به من أجل كتابة قصيدة جديدة تحافظ على ثنائية لافتة تجمع بين الكلمة الشعرية والصورة السينمائية، ويبدو أن الشاعر استفاد من هذا التمازج في اتساع مُخيلته من خلال الكتابة المشهدية للقصيدة، وفي إثراء قاموسه اللغوي باستعمال ألفاظ تبدو جديدة على الحقل الشعري (الكادر الخ...).
إن كانت قصيدة النثر تُعرف بأنها قصيدة لا وزنية ولا صوتية؛ تصبح قصيدة مرئية، ذلك أن الصور الشعرية تتحول إلى صور مشهدية، ويبدو الإيقاع الداخلي للقصيدة مُتأثرا بحركة الكاميرا، وهو ما يضيف لقصيدة النثر بنية صورية ليس بالمعنى الرياضي، بل بالمعنى الفني عندما تصبح الصورة عنصرا مكوّنا لها. لذلك تأخذ قصيدة النثر مع الشاعر سمير درويش وجهة جديدة يبدو أنه أحد مُمثليها، تجعلها ليست مُنفتحة على السينما فقط، بل تُكتب من خلالها،

وتصبح عين الشاعر هي نفسها عين الكاميرا، ويصوغ قصائده وفق كادراتها المُختلفة وحسب بؤر الضوء المُسلطة على الأشياء والأشخاص والتيمات التي يكتبها، وهذا ما يجعل من القصيدة لا تكتفي بالصورة الشعرية التي تعتمد الكلمة، بل توظف الصورة الفنية، بهذا المعنى ننتقل من الانزياح اللغوي يتحول إلى انزياح بصري.

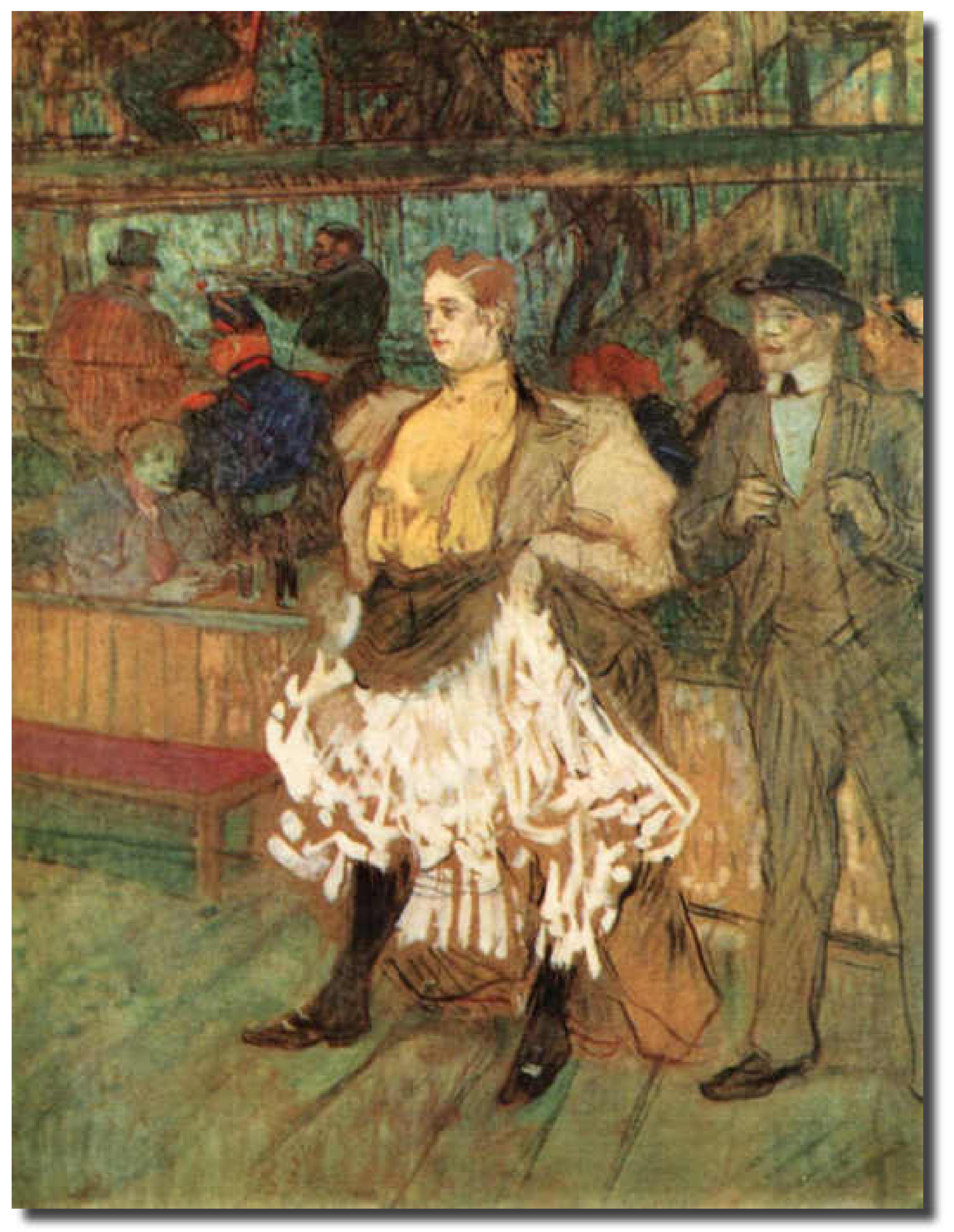
سمير دروش في دواوينه يكتب مشروعه الشعري بعيدا عن المعارك المُفتعلة حول مشروعية قصيدة النثر وخصوصية الوزن والإيقاع الخ.. ويمضي في نحت قصيدة نثر جديدة اختار لها أن تتغذي من السينما، وتنمو في كواليسها، وتتشكل عبر تقنياتها.

كيف نفهم تغذي قصيدة النثر من السينما؟ أفهم هذا التحول من جهتين:

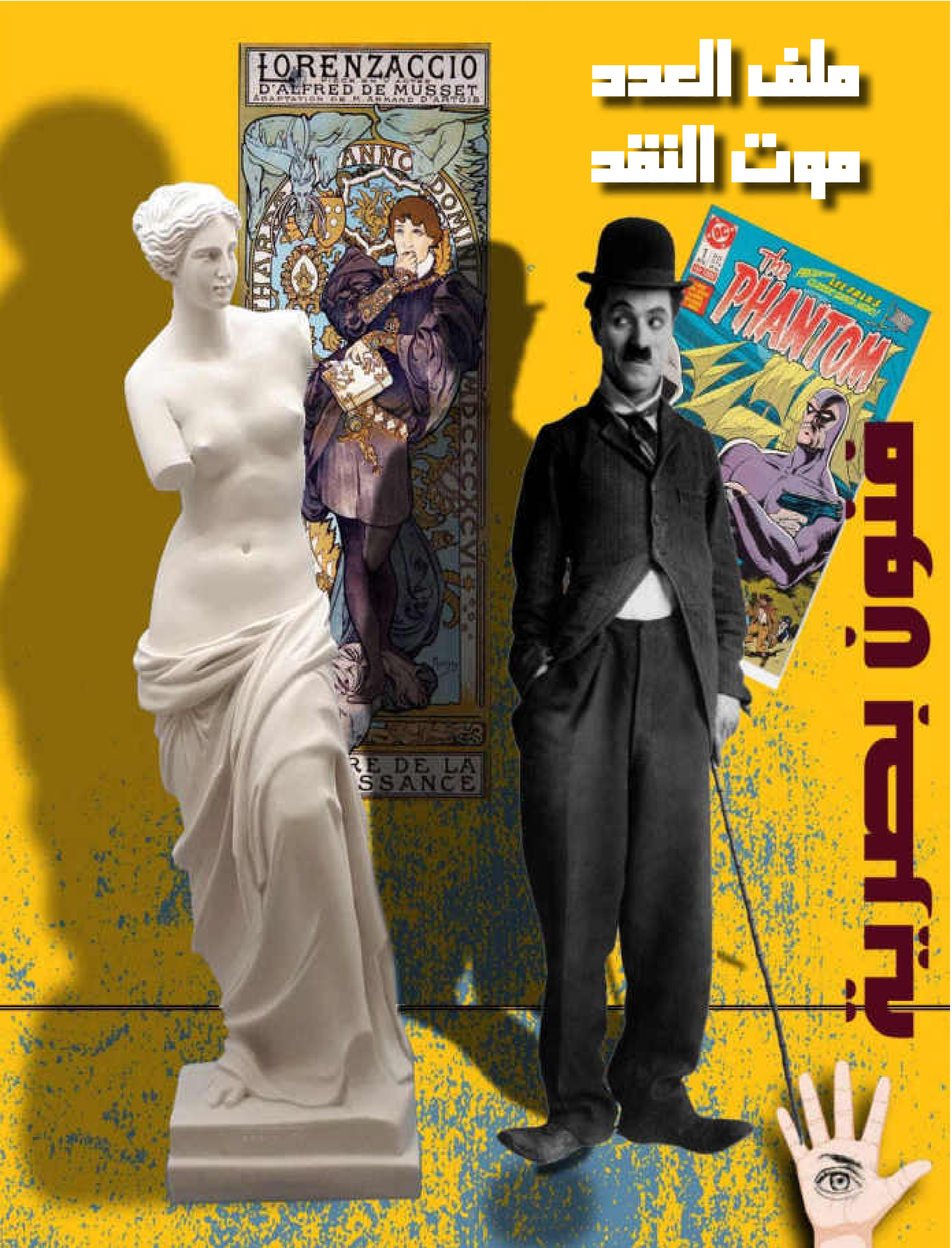
من جهة تسعى قصيدة النثر للتموقع، وهذا حقها، لذلك تبدو الخيارات أمامها مفتوحة للتغذي من أنماط إبداعية جديدة، وإن كان الشاعر المصري شريف الشافعي اختار لقصيدته أن تتغذى من العوالم الافتراضية والميكانيكية بحيث يكتب قصائده على لسان روبوت ويعرف نفسه كشاعر فيقول: "أنا جسر الحوار الحميم بين الانسان الآلي والإنسان الإنسان"، وهذا ما جعله يصف قصيدته بأنها " قصيدة برزخية" (من حوار له في مجلة مصر العربية الإليكترونية بتاريخ 7 إبريل 2019م). يختار سمير درويش لقصيدته أن تستلهم من الفن السينمائي، وتستفيد من لغته وصورته ومشهديته، بما يعني أن قدر قصيدة النثر تمضي في طريقها وتنحت مسارها بعيدا عن كل ضجيج. إنها كائن ينمو ويتطور مُتأثرا بالمُتغيرات من حولها.

من جهة أخرى تطور قصيدة النثر لا يمكن أن نتحدث عنه خارج إطار اللحظة التاريخية، في زمن العولمة تتأثر كل الإنتاجات الثقافية وتتفاعل فيما بينها، ولأننا نعيش مرحلة تحلل القيم الإنسانية، وتبشر بانهزام الإنسان الذي يتراجع أمام زحف الرأسمالية المتوحشة من جهة والزحف الآلي من جهة أخرى؛ فان المُبدع هو أكثر من يشعر بهذه الأخطار؛ لذلك يسعى إلى التوازن من خلال الكتابة مثلا، ولهذا تأتي قصيدة النثر في أشكالها الجديدة محاولة من الإنسان لتثبيت وجوده شعريا، هذا التثبيت الذي يحتاج تجديد منابعه وتطوير مصادره حتى يستمر أمام رياح العولمة التي تعصف بكل ما هو ثقافي. لذلك أعتبر أن سمير درويش في هذا الديوان وفيا لطبيعة اللحظة التي يعيشها، لم يجمّل وجوده الشعري فكتب فردانيته التي تبدو موغلة في الوحدة ووحشة الأمكنة، في مشاعر الضيق والإحباط. ولكن اختار أن تكون طريقة التعبير لديه ثرية بالتزاوج بين السينما والشعر بما يوسع مجال التخيل لدى الشاعر، ويترجم مشاعر ورؤى بشكل حسي أكثر اعتمادا على الصورة، خطوة مُهمة يدخل بها الشاعر سمير درويش أرضا بكرا، وتحتاج قصيدة النثر التوغل في هذه المساحة الجديدة من خلال أعمال أخرى للشاعر أو لغيره من الشعراء، ولعل هذا يتطلب زمنا حتى نقيّم هذه التجربة التي تعبر عن طريقة ابتكرها الشاعر لمواجهة عنف العولمة وفوضى العالم.





تولوز لوتريك - في املهى المولان روج- 1892م - زيت على ورق مقوى - 60×80 سم.


ملف العدد
موت النقد
فنون بصرية
LORENZACCIO
D'ALFRED DE MUSSET
RE DE LA
SSANCE
The PHANTOM

الاسترزاق بالنقد: ناقد وسط البلد!



أشرف سرحان

مصر

ثمة نقاد، في فن السينما، قليلون مهمومون بعملية النقد، جذورهم الثقافية غنية بعناصر الثقافة والإبداع والتذوق السينمائي، وحديثنا، هنا، ليس عنهم بقدر ما هو حديث عن النقاد "الأرزقية" خريجي مقاهي وسط البلد، ومُتسكعي أروقة مهرجانات العواصم والمُدن البعيدة.

مدخل أول:

عندما تظهر أمامي عبارة "قاع المدينة" يتبادر إلى ذهني قصة الدكتور يوسف إدريس التي تحولت لفيلم من إخراج حسام الدين مُصطفى، غير إني بحثت في معني "قاع المدينة"؛ لافهم هل المقصود بها الأماكن الفقيرة وآلام المُهمشين، أم الأماكن السرية التي ينتشر فيها الفساد بأشكاله المُتعددة، مثلما فعل بطل يوسف إدريس في قاع مدينته، أم هناك معني ثالث يتوازى مع ما سبق، ويُقصد به "وسط البلد"؟ وقد ملت، بشكل عاطفي، إلي التوصيف الثالث: "قاع المدينة" يعني وسط البلد بالنسبة لي. وأخذت من رواية يوسف إدريس البطل فقط ووضعته، بخيالي، جالسا على مقهى شهير فى وسط مدينة القاهرة أو وسط أي مدينه من العواصم.

بطل يوسف إدريس قاضٍ جاء من بعيد، من حيث الفقر، وأراد أن يتزوج من بنت الحسب والنسب، لكن الزيجة فشلت بشكل ما؛ وبناء علي نصائح مُنافقيه- بما أنه قاضٍ في محكمة، ورجل مُهم؛ وجب نفاقه لعله ينفع في يوم ذي مسغبة- ساقته شهواته ليعتدي على خادمته الفقيرة التي تبحث عن مكان في الحياة؛ فيحولها القاضي إلي عاهرة، ثم لصة ومُتهمة بالفساد والإفساد!

هكذا أرى بعض النقاد الجُدد خريجي "قاع المدينة"، أجدهم يمتهنون القضاء في فن السينما بروح الفساد الذي مارسه قاضي يوسف إدريس، أراه اعتدى على السينما واغتصبها وحولها إلى عاهرة واتهمها بالفساد الأخلاقي، وفي نفس الوقت يسعى هذا الناقد/ القاضي لأن يعتلي المناصب بفضل الحواريين المُحيطين به الذين يمجدون ما ينتج من اضمحلال وعدم وعي بماهية الفن السينمائي.

مُنذ أيام كتب أحد أهم المُخرجين العرب علي صفحته الخاصة على موقع "الفيس بوك" تعليقا عن فيلم أثار ضجه كبيرة على المستوي الاجتماعي، ولاقى هذا التعليق من بعض مُناصرى الفيلم هجوما كبيرا تلخص في أن المُخرج الكبير كان يجب عليه الوقوف بجوار صُناع الفيلم/ الضجة، وأن ينظر إليه من حيث أنه فن خاص ومُختلف، لا أن يراه باعتباره فشلا سينمائيا، وقيمة تُمجد من القبح- كما زعم المُخرج الكبير!

لم يجد المُخرج المُهم والكبير ردا كافيا علي الهجوم المُضاد إلا في مقال كتبه أحد هواة المقهى من النقاد "الأرزقية"؛ فأخذ المقال ونشره على صفحته؛ مُستنجدا



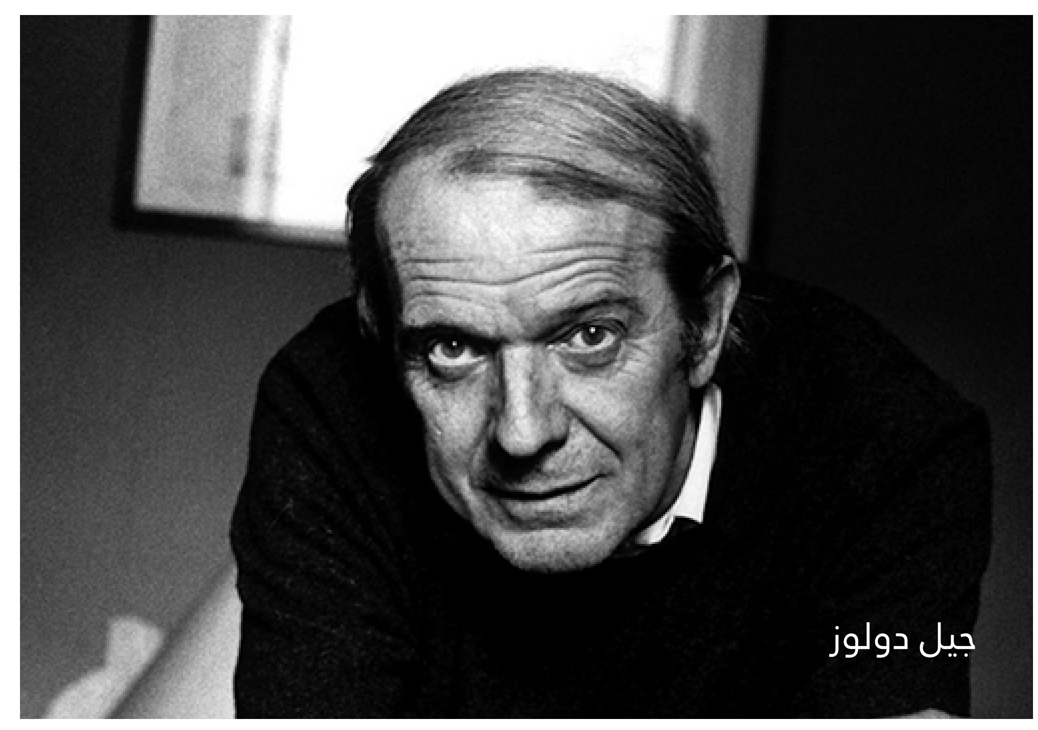
به في دعم وجهة نظرة، وعنون المقال بعنوان ضخم يقول: إن الناقد الكبير والواعي فلان يوافقني الرأي!
دخلت على صفحة هذا "الأرزقي"/ الناقد؛ لأرى نتاجه النقدي السابق وسابقة أعمالة النقدية التي أعطته لقب الكبير الواعي؛ فلم أجده لا واعيا، ولا كبيرا، ولا حتي عنده نقد سينمائي يُستدل به على هويته النقدية؛ أسفت على المُخرج الكبير أن دشن في الوسط النقدى أحد الهواة الحواة ناقدا، خريج مقهى "قاع المدينة"!
هذا "الأرزقي"/ الناقد يشبه أولئك المُنتشرين كضيوف على المهرجانات السينمائية من الدول العربية ومن مصر، مُجرد وجوه مُتكررة مُملة، تدور على المهرجانات، ويعرفون من أين يُفتح بابها، ومن ثم يتقدمون إلى منصات الحوار والندوات المُصاحبة لفعاليات المهرجانات يمجدون هذا، ويزيحون آخر، ويكتبون من الغث ما تنوء به صفحات المنصات والجرائد والمجلات العربية كلها، "وكله رزق، والرزق يحب الخفية"، كما يقول المثل الشعبي المصري.

هؤلاء "الأرزقية" يزيحون كل من يمتلك الموهبة وعزة النفس من طريق التذوق والنقد، ويحيلون المُتلقي/ المشاهد المُحب للسينما إلى زومبي سينمائي "أهطل"!

مدخل جديد:
اقتباسا من كتاب "أسرار النقد السينمائي: أصول وكواليس" للدكتور وليد سيف، يقول:
"يعتقد بعض شباب النقاد ممن بدأوا في مُمارسة الكتابة النقدية بالفعل، سواء في المطبوعات الورقية أو المواقع الإليكترونية، أنهم تسرعوا بأن بدأوا العمل في هذا المجال من دون أن يتعرفوا على المفهوم العلمي الصحيح للنقد الفني. وقد يتراجع كثيرون من الهواة الذين كادوا، أو أوشكوا، أن يبدأوا في تدوين آرائهم النقدية على صفحاتهم على (فيس بوك) حين يرون أن عليهم أن يبحثوا في هذا المجال نظريًا قبل أن يقدموا على خطوة مثل هذه، ولكن الحقيقة أن كثيرين في هذا المجال يمارسون النقد الفني من دون أن يبحثوا حول مفهومه أو مدلوله أو تعريفاته".

وفي مُلخص مقال قديم للناقد الاستاذ صلاح هاشم يقول:
"نقاد زمان هم أبناء ظروفهم وعصرهم، ولذلك فهم أكثر ثقافة من نقاد اليوم، أبناء عصر ووهم السرعة والاستسهال، النقاد الجُدد هم أبناء ثقافة عصر الإنترنت التي تزرع في الناقد الجديد الوهم بأنه يستطيع أن يسافر في العالم، من دون أن يغادر مقعده، وحيث تستطيع السينما أن تصور له بالتكنولوجيا الجديدة عوالما افتراضية تعوضه عن اكتشاف العالم بنفسه، ولذلك يعتمد نقاد اليوم على المعلومات التي يتحصلونها من شبكة الإنترنت، ويمنحونها ثقتهم كلها، ويصدقونها على ما تمنحهم من معلومات، في حين كان نقاد زمان أصحاب ثقافة موسوعية، وفضول معرفي كبير، ولايفهمون فقط في السينما، بل يفهمون أيضا في التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة وغيرها، وكان دور الثقافة في ذلك الوقت هو التمرد على مُجتمعات الاستهلاك الكبرى".
فهل في تشابه ما كتبه كل من الناقدين الكبيرين إشارة إلى انحدار النقد السينمائي؟ هل تجذب مهنة النقد من يبحث عن عمل- أي عمل والسلام-


صلاح هاشم


جيل دولوز

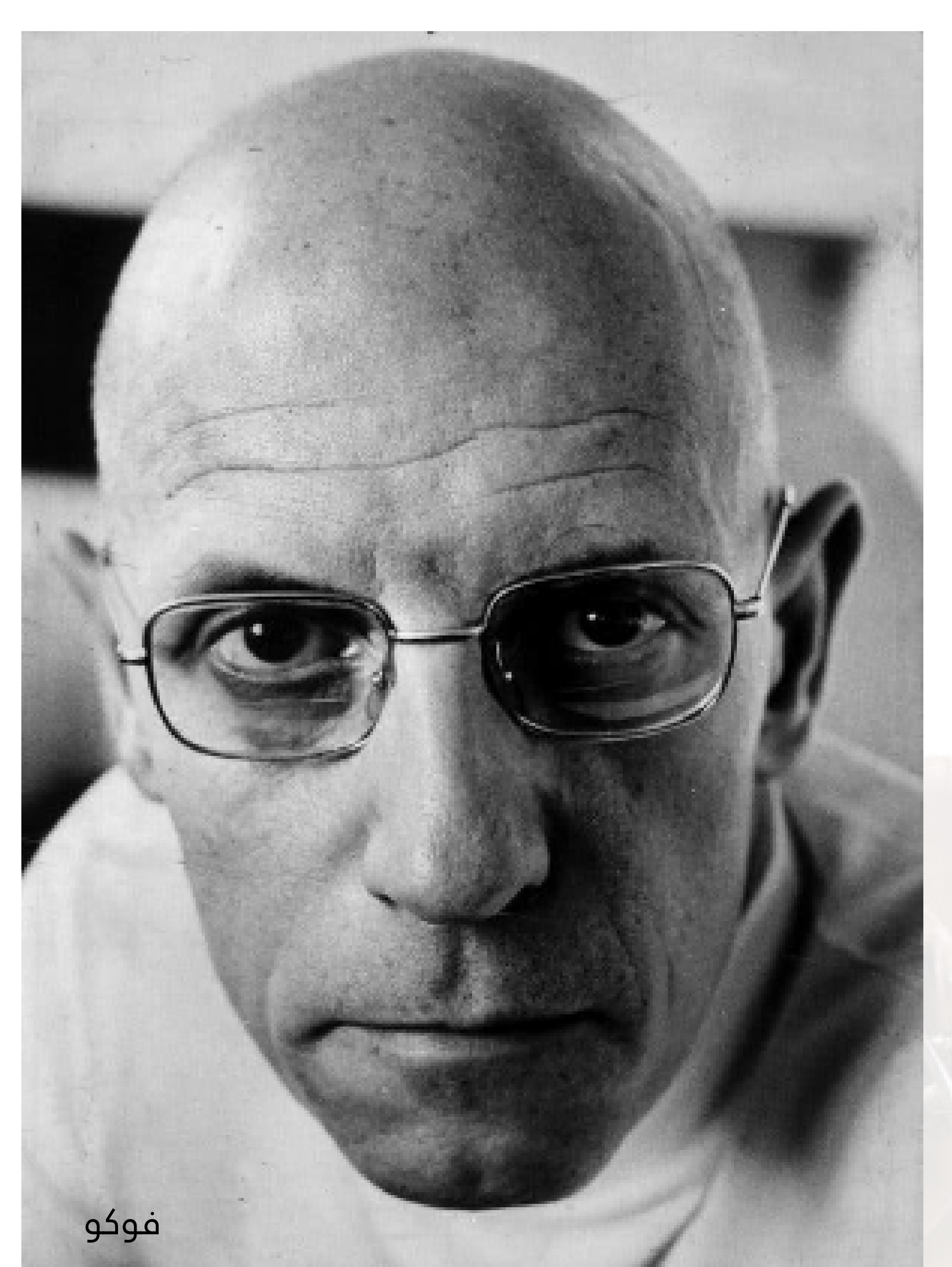
ليكون ناقدا؟ هل مقاهي "وسط البلد" في القاهرة وباقي العواصم مكان يتخرج منه نقاد السينما الجُدد؟!

أرى، من زاويتي، أن النقد السينمائي- كما أفهمه- عمل علمي يُمدد مُتعة الفرجة السينمائية من خلال قراءة الفيلم عبر رؤية الناقد ومنهجيته، ومرجعيته الفكرية والثقافية، ولا يتحدث عن السينما إلا باعتبارها فنا، والفن ظاهرة إنسانية واجتماعية، بالأساس؛ لذا أستغرب كثيرا أن البعض منهم لم يبحث عن تاريخ النقد السينمائي ومناهجه، ويتحدث عن الفيلم من حيث أنه "قصة ولا مناظر"، والعجيب أنهم يتواجدون في أروقة لجان تحكيم المهرجانات في السنوات الأخيرة! فهل يعرف هؤلاء المُستسهلين المُتقافزين فن السينما حق المعرفة؟ هل يعلمون الفرق بين التفكير في السينما، وبين التفكير عبر السينما؟

"جيل دولوز" هو فيلسوف ما بعد حداثي، هو فيلسوف فرنسي كتب في الفلسفة والأدب والأفلام والفنون الجميلة من أوائل الخمسينيات طوال حياته حتى وفاته في مُنتصف تسعينيات القرن الماضي، كان مهموما بخلق جيل واعٍ بفلسفة الفن لا سيما السينما، حتي أنّ الفيلسوف المُعاصر له "ميشيل فوكو" قال عنه: إنه خلق جيلا كبيرا من مُبدعي النقد الفني، خاصة السينمائي، واعتبر دولوز مهنة النقد تقع بين عمل المُثقف وبين عمل الباحث الأكاديمي العلمي في السينما، حيث ينشر هنا الناقد عملا علميا وفكريا يأخذ السينما وسيلة للتفكير، وبين عمل سينمائي أكاديمي يُمدد مُتعة الفرجة السينمائية من خلال رؤية الناقد لماهية هذا الفن والتفكير في السينما عبر النقد السينمائي.

لذلك نتوجه بحديثنا إلى ذلك الناقد المنحدر من "مقهي النقاد" مُتسائلين: هل تعلم أن الفلسفة ومناهجها لم تعد تتساءل عن الوجود فقط، ولم تعد تبتكر نماذج يوتوبيا للعيش، بل أصبحت تمرر خطابها عبر وسائط مثل السينما؟ وهل تعلم أن تقسيم الفيلم السينمائي بين الروائي، والوثائقي، والتحريك، والتجريبي، وبين الفيلم الطويل، والمتوسط، والقصير، وبين الفيلم السينمائي لقاعات السينما فقط، والفيلم التلفزيوني الموجه للتلفزيون فقط، والفيلم المفتوح على الوسائط المُتعددة والإنترنت لا بد له أن يُساعدك على الفهم؟ هل هذا التقسيم السينمائي ساعدك بالفعل علي إعادة التفكير في السينما من جديد بمنطق المُستجد الذي يبحث دوما خلف كل تساؤل؟ إنه النقد ونشاط الناقد الذي يحاول دوما أن يشتغل علي الجماليات والفلسفة مثلما يفعل دولوز مع الفلسفة، يجعل التفكير في السينما مُتجددا ومتعددا، فتعدد القراءة والمعنى يمنع الركون لتعريف واحد للسينما، يستعمله الناقد مرجعية للحُكم على الأفلام. التفكير بالسينما عبر النقد السينمائي، والتفكير في السينما عبر الفلسفة، فتح لنا بوابة للعبور المُعاكس، أي التفكير في واقعنا من خلال السينما، فالسينما بالنسبة إلى نقاد أجانب وعرب كثر الآن، هي تلك الموسوعة بل الأرشيف الكبير جدا، والذي يمثل حضور البشرية من خلال ما

وقع عليها، ومن خلال ما أنتجته، ومن خلال ما خربته الازمات خلال الحروب وغيرها.
تحتفظ السينما بذاكرة الزمن والجغرافيا، وتحتفظ بذاكرة المكان والفضاء، وتروي الواقع بواقعية تنسخ الواقع، وبواقعية تدفع الواقع نحو ما يمكن، أو ما يجب أن يكون، وتحتفظ بخيال البشر وأساطيرهم، فتحميها ،في أرشيف اليوم لباحث الغد، السينما في تطور رهيب، وبالتالي يمكن للمُستقبل القادم الاستفادة من أرشيف العالم السمعي البصري المُتمثل في السينما خاصة، والسمعي البصري على وجه العموم، وتبقى الصورة التي نتركها، كما تركها لنا الأولون أسرارا وعجائب، وقصصا وأساطير، نحاول فهمها على أمل إيجاد أجوبة للأسئلة العميقة التي تشغلنا، وبهذا يصبح كل فيلم يكتب عنه الناقد السينمائي "المفكر"، عبارة عن أطروحة تربط هذا الفيلم بالسينما أولا، ثم تجد له إسقاطا على واقعنا، ومن تم يستطيع الناقد الذي يعتمد علي وعي وفهم، تقديم قراءة علمية، وفكرية على الواقع مرورا ببوابة السينما التي تمثل النموذج والمثال من خلال فن يستوعب باقي الفنون لشد المُتفرج البسيط لفهم هذا الابداع من دون تعمق وتفلسف.
يستطيع الناقد السينمائي تحسين أدائه، وتصويب المُشاهد/ المُتلقي، والمُبدع إن كان مُخرجا أو كاتبا أو مُمثلا في الفيلم، فالنقد أداة لتحسين المستوى وعدم القبول بالبقاء على المستوى الحالي، وبغياب النقد يقبع الفنان والمُبدع السينمائي في الذاتية والغرور وتكرار النمط الفني بعيوبه وسلبياته من دون أي تطور.
هذا وعلينا أن نفرق، بشكل كبير، بين الصحفي الذي يعتني بالشؤون والأخبار الفنية، وبين الناقد السينمائي. قد يكون الصحفي الفني مُتميزا في التقاط التمييز، أو فن التقاط التميز، ولكن يظل هذا التميز الصحفي عنصرا قائما بذاته، يبتعد كثيرا عن مفهوم الناقد السينمائي. والنقد الفني الذي يبحث في جماليات الفنون غرضه


فوكو

كشف الجميل في الجمال وتبيانه مُلتزما بأخلاقيات فن السينما، ويترفع الناقد عن السقوط في مُجاملة هذا أو ذاك.
هناك مقولة لا أذكر من قالها: "كل نقد فني جيد لعمل رديء هو نقد رديء"، ولا يعني هذا خلو النقد من الإشارة إلى الخلل الفني أو القصور في فرع سينمائي في الفيلم. الناقد والنقد يفككان العمل ويعيدا تركيبه للمُشاهد؛ ليُحسّن عنده الذائقة الفنية، ليخلق مُبدعين جُدد من بين المُشاهدين، ليستمر الإبداع. النقد ليس فقط استرزاق، من دون إنكار مطالب الحياة وتقلباتها اليومية والظرف الاقتصادي.

النقد السينمائي الأعمى



عبد الإله الجوهري

المغرب

"لا جدوى تُذكر من البحث عن الأخطاء، إذ أن من سمات العقل القليل الحياء أن يُفضل دور الناقد الذي يوبخ على دور الشاعر الذي يخلق" كوبيرنيكوس.

استدارة ناتجة عن وقع أقدام قادمة من الوراء، أشعة الشمس تسقط على حد شفرة الحلاقة وتعكس صفاءها على العينين المُطفأتين نتيجة مرض الرمد الذي أصابه مُنذ أن أدمن قراءة المجلات والكتب الصفراء، وتصفُح المواقع الشعبوية الغارقة في لُجج الكلام العام العائم. مجلات وكتب ومواقع تُعلم/ تُورث الحقد أكثر من تعليم/ توريث العلم. الحلاق بابتسامة صفراء تخرج من بين شفتين مكرهتين، يشير بيده كدلالة على الترحيب، مع تعيين كرسي الجلوس الموضوع أمام مرآة عالية صدئة: "تفضل سأهتم بحلاقتك".

هل هذا حلم أم مشهد من شريط سينمائي كلاسيكي وُضع في أرشيف خزانة سينمائية وتم اهماله؟ النقد السينمائي في المغرب، ومعه العالم العربي، غالبا ما يُذكرنا بهذا الحلاق الأعمى، فقد يحلق، اعتمادا على ذاكرة مُثقلة بالمواقف والخلفيات الغارقة في ضباب الذاتية الهجينة، كل شعرة توجد في الرأس أو فوق الخدين، لكن ليس من المُستبعد أن يجز، في خضم عملية الحلق، عنق الزبون، ولا يشعر بذلك إلا بعد أن تغرق رجلاه في مُستنقع الدم. مشهد نقدي سينمائي عشناه، ولا زلنا نعيشه في المغرب، نما وترعرع مُعتمدا على ثقافة الغير، مُستلهما أدواته ورؤاه من عوالم "إبداعية" غارقة في تناقضاتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية؛ فأصبح، عند نقادنا، العمل الإبداعي لا يمكن أن يساوي أي شيء إلا إذا كان يحمل رسالة في خدمة المُجتمع، هذه


فلوبير

الرسالة ينظر لها في أبعادها الصحفية وليست الفنية. وبفضل هذه الخطاطة المتاهة، النقد أصبح أداة للبحث الأيديولوجي الفج!

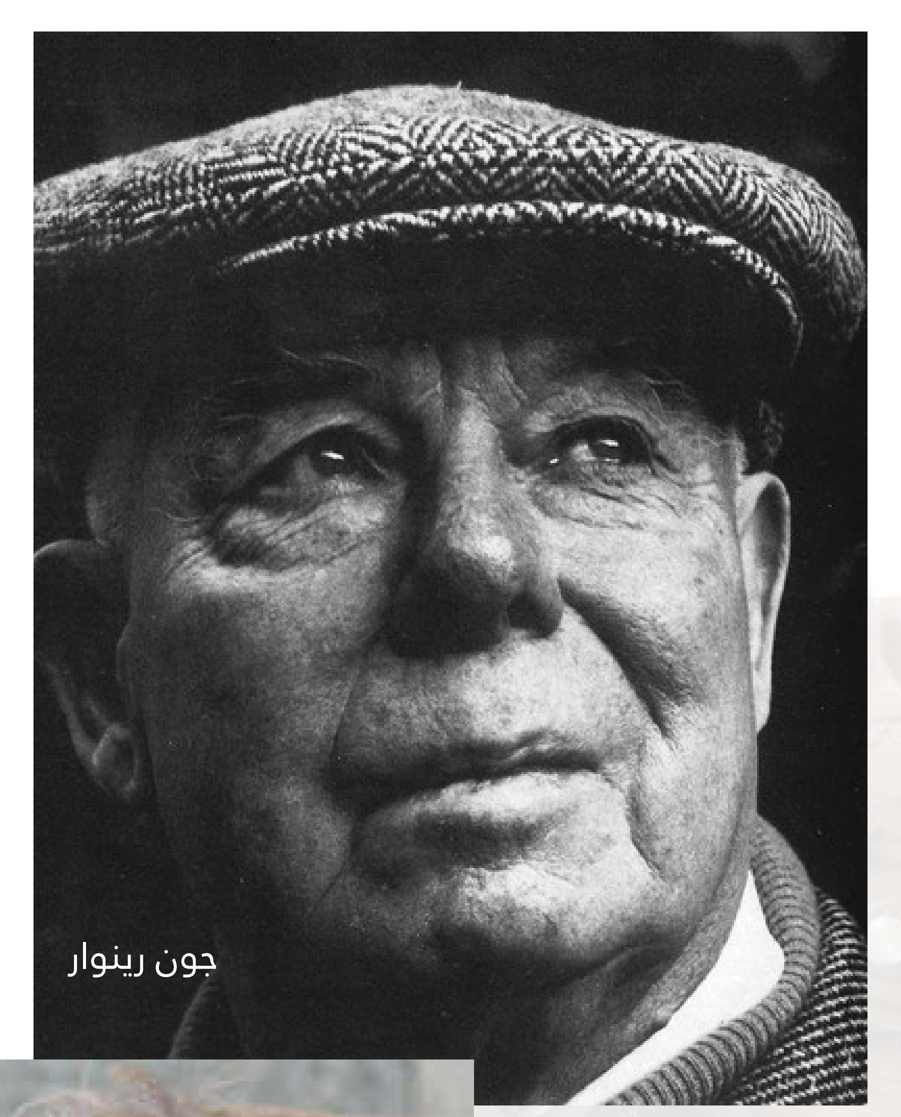
الفن عندنا وجد نفسه، هكذا، مُقحما في عوالم السياسة، نقد الأعمال الفنية تحول إلى نقد للقضايا المعالجة، وتجاهلا للأبعاد التقنية والرؤى الإبداعية، وأضحى الإبداع السينمائي واقعا تحت تأثير/ أسر هذا النقد، محاولا إرضاءه بتمثله لمدارس فكرية واتجاهات فنية أكثر قربا الى نفسية الناقد السينمائي منه إلى طموحات وتطلعات الجمهور.

النقد عندنا أصبح بدون هوية، مجموعة مقالات لا علاقة لها، في الغالب الأعم، بالفضاءات الإبداعية التي تُسافر فيها أعمالنا السينمائية، بل مُجرد خربشات في عوالم هلامية. وضع جديد/ قديم، ظهر مُنذ ما قبل السينما المغربية، وترعرع خلال سنوات الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. الحقل الخصب لهذا الظهور والترعرع هو

الأندية السينمائية، ثم فيما بعد صفحات الجرائد الوطنية التي تبنت نقدا أعمى مُشتت غير مضبوط، نقد هلامي الشكل وعديم الرائحة إلا رائحة استعراض العضلات والدق على أبواب الاسترزاق، نقد يعتمد على الذاكرة في الكتابة، ذاكرة غضة لم تتشبع بما فيه الكفاية بقيم الصورة ومُستجداتها العلمية وأبعادها الجمالية. فأصبحت الأبواب مُشرعة من أجل الكلام وسط جمهور النادي، والتأكيد من خلال خطاب سينمائي يساري على أن المُتكلم، أو الناقد، مُناضل تقدمي، أو من أجل ملء الصفحة التي أطلقوا عليها "سينمائية" أو "فنية" أو أي اسم آخر، أمام مُناقشات وكتابات خرافية تتحدث أو تكتب عن الفيلم حتى قبل أن تشاهده، وتحاور مُخرجين ومُمثلين بأسئلة هامشية، بل تفتح النار على هذا أو ذاك لمُجرد نزوة عابرة، أو تُصفق لهذا أو ذاك، فقط كعربون محبة عن صداقة نفعية. فأضحى "النقد السينمائي" فضاء للمُتعة الكلامية، انتقاما من الذات وبالذات للإهانات والحسابات الضيقة. كتابات تترك الفيلم جانبا وتنهال على صاحبه/ مُخرجه بالصفع، فنحن "نتحول إلى نقاد عندما نفشل في أن نكون فنانين"، أو مثلما قال "غوستاف فلوبير": "نتحول إلى جواسيس إذا ما فشلنا في أن نصبح جنودا!

أحلم أحيانا بنقد حقيقي يعادل الى حد ما نوعا من "بيداغوجية الاحتفاء" كما قال أراغون، نقد لا ينبغي أن يكون مُتسامحا ومُتساهلا، ولكن نقد بناء يساعد السينمائي على إعادة النظر حتى لا يقترف الأخطاء تلو الأخطاء. حلم يذكرني بحكاية رواها المُخرج الفرنسي "كريستيان فانسون" حيث قال: "إنه التقى بناقد تائب، روى له أنه كان له حظ زيارة المُخرج "جون رونوار"، الذي كان يعيش بلوس أنجلوس، أيام معدودة قبل موته. كان رونوار جالسا في كنبته نصف مشلول، ومع ذلك قبض على يده وضغط عليها قائلا له وهو ينظر في عينيه: اكتب عما تحب، ما تجده جميلا، ولا تضيع وقتك في الحديث عن أشياء تافهة.

إني خائف على المشهد السينمائي من الحلاق الأعمى، لأنه لا زال واقفا بجانب كرسي ومرآة دكانه، ولا أريد أن أرى سينمانا وهي خارجة من هذا الدكان حاملة لأذنيها المبتورتين، ولا نريد أن نؤسس المشهد السينمائي العالمي بسينما فاقدة الأذنين، وقبل ذلك مُطفأة العينين.


جون رينوار

كريستيان فينسنت



موت النقد أم هجوم قطيع من الغوغاء؟!



محمود الغيطاني

مصر

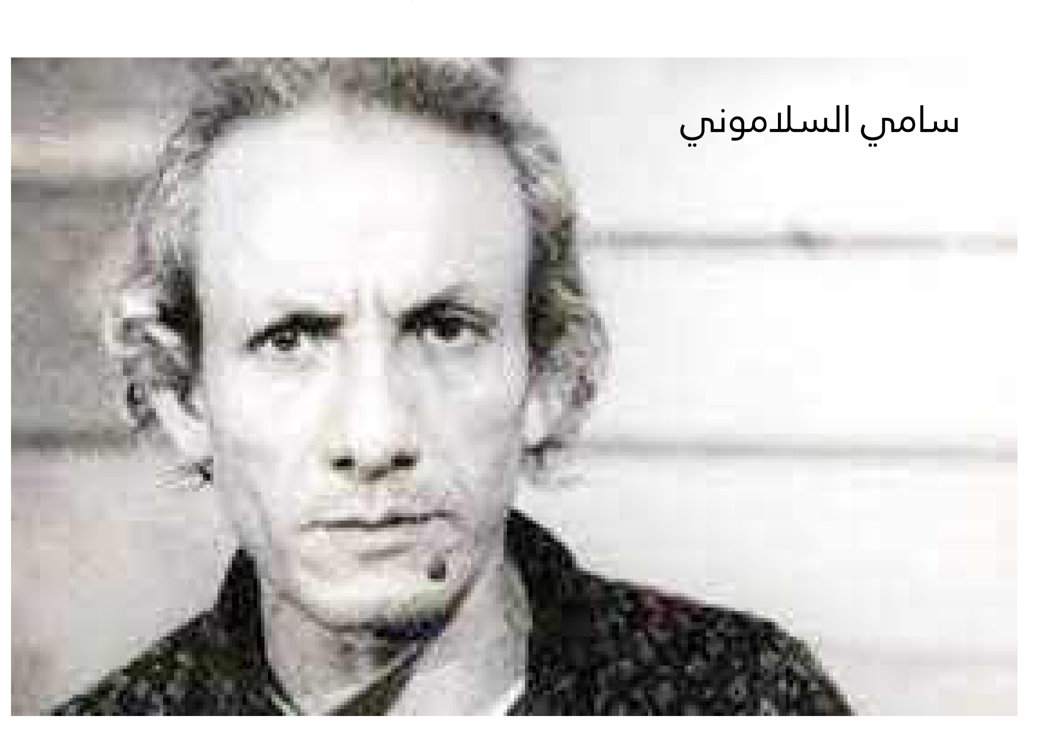
لا بد أن ثمة خطر يُحيط بنا نستشعره جيدا أدى إلى طرح مثل هذا التساؤل الذي لم يرد على أذهاننا من قبل: هل مات النقد السينمائي وبات جثة هامدة، أم أنه يحتضر وفي طريقه للموت؟!

إن طرح السؤال في حد ذاته- مُشتملا افتراضية أي من شقيه- من الخطورة بمكان ما يجعلنا نتوقف أمامه لفترة من الوقت لتأمله؛ فمن يعملون بشكل فاعل في مجال النقد السينمائي من الندرة التي تجعلنا على يقين من أنه من المجالات التي قد تنقرض إذا لم يكن هناك المزيد من الجادين العاملين فيها، كما أنه من المجالات التي تحتاج إلى روافد جديدة وشابة لا بد لها من تناوله بجدية ودأب بعيدا عن الاستسهال وثقافة الغوغاء؛ لإكسابه المزيد من الحيوية، والنهوض به إلى آفاق أرحب.

لعل تأمل الساحة النقدية السينمائية العربية بالكامل يؤكد لنا ما ذهبنا إليه إذا ما حاولنا عمل حصر لمن يعملون في هذا المجال بجدية؛ فالنظرة المُتمهلة ستؤكد لنا أن النقاد السينمائيين في العالم العربي- الحريصين على الاستمرارية والكتابة بشكل متواصل- لا يمكن لهم بأي حال من الأحوال تخطي العشرين ناقدا فقط- هذا مع التحلي بالكثير من الأمل والنظر لمُستقبل نقدي جيد! ومع الحرص على التفرقة بين الناقد السينمائي والصحفي الفني الذي لا علاقة حقيقية له بالنقد، كما أن العاملين في مجال البحث السينمائي الجاد عددهم من الندرة ما يجعلنا نشعر بالقلق على مُستقبل البحث النقدي، فضلا عن مُستقبل الكتابة النقدية.

إذن، فثمة أخطار حقيقية، بالفعل، تحيق بالعملية النقدية السينمائية، وأهم هذه الأخطار وأولها هي ندرة العاملين في هذا المجال، أو المُهتمين به، الحريصين على تناوله بجدية.

إن التركيز على توصيف الجدية هنا فيمن يتناول النقد السينمائي نابع في الأساس من دخول العديدين ممن يجهلون مفهوم السينما إلى الكتابة في هذا المجال، وهو ما يحيل الأمر إلى فوضى عارمة يغزوها الكثير من الجهل في المعلومات والتواريخ، بل والجهل بصناعة السينما نفسها، وآلياتها، ومفاهيمها، واصطلاحاتها، وأسلوبيتها؛ ومن ثم نجد الكثير من الأحكام غير المبنية على معرفة دقيقة قد بدأت تسود الكثير من الكتابات التي يرى أصحابها بأنها بمثابة النقد، بل وبات أصحاب هذه الكتابات-


سامي السلاموني



سمير فريد

الجاهلة- يتحدثون بثقة وبصوت عال باعتبار أنهم يفهمون في السينما أكثر مما يفهمه غيرهم ممن لهم دراية بهذا المجال!

أي أن الخطر الذي يُهدد عملية النقد لا ينحصر في ندرة من يعملون فيه فقط من نقاد جادين، بل بات الخطر الأكبر هو دخول عدد لا بأس به ممن يجهلون العملية النقدية، بل ويجهلون السينما التي يكتبون عنها إلى ساحة النقد! وكأنما الكتابة في هذا المجال، أو وصف أحدهم بأنه ناقد من الأمور التي قد تُكسبهم مكانة اجتماعية ما؛ وبالتالي فهم حريصون على الإدلاء بدلوهم فيما لا يعونه، أو يفهمونه.

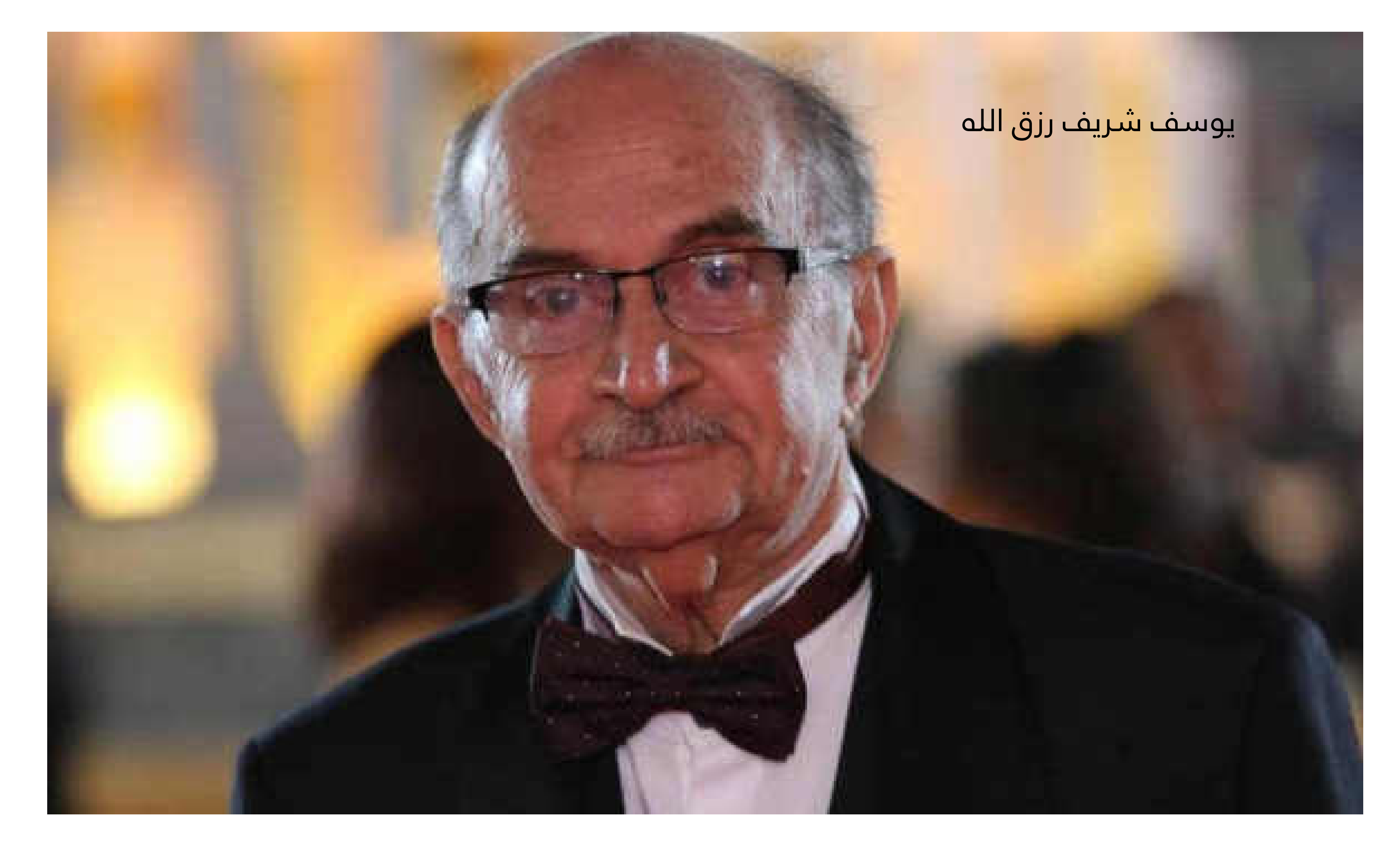
لعل السبب الأساس في دخول عدد كبير إلى هذا المجال وإشاعة الفوضى الجاهلة فيه عائد، في المقام الأول، إلى الفوضى التي بتنا نعيش فيها جميعا بسبب انتشار وسائل التواصل الاجتماعي، وهي الوسائل التي جعلت قطعانا هائلة من الغوغاء والجهلة يتحدثون في أي مجال بأريحية وثقة مُطلقة، ويدلون بدلوهم في كل شيء، وبأي شكل مُعتقدين من خلال ذلك أنهم يمتلكون الحقيقة القاطعة أفضل ممن يمتلك المعرفة بالفعل؛ ومن ثم بات من الطبيعي أن نرى الكثيرين ممن يؤكدون بأن فيلم ما هو من أفضل الأفلام التي تمت صناعتها في الآونة الأخيرة مثلا.

هذه الجملة كثيرا ما تصادفنا عند حديث أحدهم عن أحد الأفلام، لكننا إذا ما عدنا إلى الفيلم الذي يتحدث عنه هؤلاء الغوغاء لوجدنا أن الفيلم من المُمكن التأكيد بأنه من أسوأ ما قدمته السينما!

هنا لا بد لنا من التوقف لنتساءل: كيف حكم هذا الشخص على الفيلم، وكيف سار من خلفه قطيع من الغوغاء الذي يشبهه والذي أكد على حديثه وحُكمه الفاسد الذي أطلقه؟

إنه امتهان عملية الكتابة النقدية واستسهالها، واعتبار كل من يقول كلمتين- لا يمكن توصيفهما سوى بالهراء- ناقدا رغم أنه لا يعي ما يقوله فضلا عن عدم مقدرته على الوعي بالصناعة نفسها، وتاريخها، وظروفها، وآلياتها، وأسلوبيتها.

هذه الأحكام غير المسؤولة التي يرددها قطيع ضخم من الغوغاء من خلال وسائل التواصل الاجتماعي باتت خطرا حقيقيا على عملية النقد السينمائي، وغيره من المجالات المُختلفة، كما أن هذا القطيع قادر على صناعة الأوهام، وجعل ما هو غير حقيقي في مكانة الحقيقي، أي أنهم قادرون على محو التاريخ وإعادة كتابة تاريخ جديد للصناعة والثقافة بقوتهم الغوغائية، رغم أن تاريخهم الجديد سيكون محض تزييف للحقائق، ولا أساس له من الصحة، لكن لأننا، بالفعل، في فترة زمنية لا تتحرى الدقة في


يوسف شريف رزق الله

جمع المعلومات، أو البحث خلفها حتى الوصول إليها، ولأننا في حقبة زمنية لا صبر فيها لأحد على المعرفة والدأب خلفها؛ فلقد باتت الثقافة مُجرد وجبة تيك أواي، وباتت المعلومات تنتقل شفهيا من فم إلى فم، وبما أن المُسيطر على المشهد الكلي، في مُعظمة، هم الغوغاء الذين يمتلكون صوتا عاليا يمثل سطوة في حد ذاته؛ فلقد تم محو الكثير من الحقائق، فعليا، وحلت محلها الكثير من الأوهام والخرافات التي باتت حقائق بديلة! هذه الخرافات والأوهام- ومن خلال هذه الفترة التي لا تهتم كثيرا بالمعرفة- تمثل كارثة حقيقة أمام الجميع؛ لأن الصحفي المُستسهل سيأخذ بهذه المعلومات الجديدة المغلوطة التي عمل قطيع الغوغاء على تكريسها بالإصرار على ترديدها ليل نهار، ومُعد البرامج الذي لا يقرأ سيأخذ بهذه المعلومات ويضعها في برنامجه؛ مما يؤدي إلى المزيد من تكريس الوهم، والقارئ غير المُدقق فيما يقرأه ويعتبر أن أي معلومة هي مُجرد شيء مُقدس سيعتنق ما قرأه أيضا، لنصل في النهاية إلى الكارثة الأفدح التي تقف دائما أمام الباحث الجاد الذي لا بد له من تنقية هذه المعلومات والوصول إلى المعلومة السينمائية الحقيقية التي كادت أن تندثر أمام هذا الطوفان من الترهات التي صنعها دخول الغوغاء إلى مجال النقد السينمائي وتكريسهم لما هو ليس بحقيقي!

من هنا بدأ هذا القطيع الضخم يُصعّد من أفلام سينمائية لا قيمة لها لمُجرد أن هذه الأفلام قد وجدت هوى لدى بعضهم، وطرحوا رأيهم الذي لم يكن مبنيا على أي أسس، أو مُقدمات تؤدي إلى نتائج، بل لا يوجد في أحاديثهم أي شكل من أشكال المعرفة، وسار خلفهم جحافل من القطيع الضخم الذي صدق على هذا الحديث، كما نرى من لا علاقة له بالنقد يتحدث عن مُمثل ما باعتباره أفضل من يقف أمام الكاميرا رغم أننا إذا ما حاولنا تحليل أداء هذا المُمثل الذي يتحدث عنه سنصل إلى نتيجة مفادها أنه أردأ من يمكن له الوقوف أمام الكاميرا!

هذه الأحكام التي لا معنى لها من قطعان الغوغاء الهادرة اليوم لا يمكن لها أن تؤدي بنا إلا إلى التفاهة في كل المجالات، وليس النقد السينمائي فقط- المُهدد فعليا بالموت- ولعلنا إذا ما رغبنا في مثال واقعي على هذا الأمر لتأملنا أمرين حدثا بالفعل- للدلالة على كيفية صناعة الأسطورة من خلال الغوغاء ومن يتبعونهم باسم المعرفة النقدية.

فكثيرون- ومنهم البعض ممن لهم علاقة حقيقية بالكتابة- يؤكدون ليل نهار أن الناقد الراحل سامي السلاموني أفضل من مر بتاريخ النقد السينمائي المصري! وهذه المعلومة يرددها عدد لا بأس به ممن يقرأون ويعملون في مجال الكتابة، رغم أننا إذا ما تأملنا تاريخ الكتابة النقدية السينمائية المصرية سيتأكد لنا، بالضرورة، أن السلاموني لم يكن سوى ناقد متوسط القيمة- صحيح أننا لا يمكن لنا بأي حال من الأحوال إنكار مُساهماته في مجال الكتابة السينمائية، لكن التضخيم من قيمة ما قدمه بمثل هذا الشكل الذي نراه الآن يؤكد لنا أن الثقافة الشفهية المُعتمدة على أقوال الغوغاء

من المُمكن لها صناعة الأسطورة في كل المجالات- ولعل تأمل كتابة السلاموني سيؤكد لنا أنه لم يكن مُصيبا في الكثير مما كتبه عن العديد من الأفلام، كما أنه في العديد من كتاباته لم يكن يتحدث عن الفيلم في حد ذاته بقدر ما كان يتحدث عن أفكاره التي تدور في رأسه بعيدا عن الفيلم السينمائي الذي يتناوله، وهذا من الأمور التي تجعلنا نتساءل: فيم يتحدث هذا الرجل؟ من المُفترض أنه يتحدث عن فيلم ما وليس عما يدور في ذهنه، فأين النقد الذي قدمه إذن؟ وكيف يكون من أهم نقاد السينما الذين مروا في تاريخ النقد السينمائي المصري؟! وأين غيره من النقاد الذين أفادوا العملية النقدية على مدار العديد من السنوات وتعلم منهم الكثيرون؟!

إن العاملين بمجال النقد السينمائي لا بد لهم من توافر الكثير من الروافد الثقافية قبل الإقبال على الخوض في مثل هذا المجال؛ فالسينما تكاد أن تكون أم الفنون، وهي تحتوي داخلها الكثير من الثقافات والمعارف؛ ومن ثم فالناقد لا بد أن يكون على معرفة واسعة، أو مُلما بنصيب من العديد من المعارف، كالفن التشكيلي والتاريخ، والفلسفة، والسيميائيات، والأدب، فضلا عن آليات الصناعة السينمائية التي يتحدث فيها ويعمل على تناولها بالنقد، ولعلنا لا ننسى الناقد الراحل سمير فريد الذي كان مُثقفا حقيقيا، قادرا على تناول العملية النقدية السينمائية بسلاسة، بل وربط الصناعة السينمائية بالكثير من ألوان الثقافة والمعرفة المُختلفة وهو ما يجب أن يكون متوافرا في كل من يتناول السينما بالنقد.

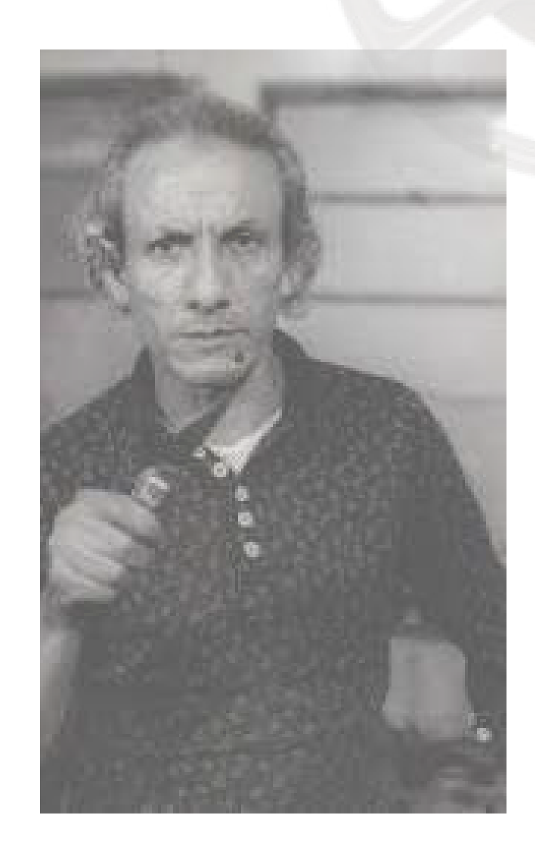
المثال الثاني الذي يؤكد لنا أن قطعانا من الغوغاء من المُمكن لها صناعة الأساطير وجعلها واقعا حقيقيا لا يمكن إنكاره، وإلا تعرض لسطوة جهلهم هو حينما توفى الراحل يوسف شريف رزق الله، وهو الرجل المثقف ثقافة سينمائية فريدة، وكان عاشقا للسينما بشكل لا يمكن تخيله، وقدم لنا الكثير من المعارف السينمائية من خلال برامجه التي نشأنا عليها مُنذ كنا أطفالا، بل وساهم في جعل أعداد لا بأس بها من الجمهور تعشق فن السينما وتنكب عليه سواء بالمُشاهدة، أو المعرفة، أو المُتعة، أو العمل في هذا المجال من خلال الكتابة لدى البعض.

نقول: إنه بعد رحيل يوسف شريف رزق الله فوجئنا بقطعان هائلة من الغوغاء- بل وغيرهم ممن يعملون في مجال الكتابة النقدية السينمائية- يترحمون عليه مُؤكدين أن الحياة الثقافية والفنية المصرية قد فقدت ناقدا مُهما لا يمكن تعويضه- أي أنه كان ثمة إجماع ما ممن يعرف، وممن لا يعرف بأن رزق الله كان ناقدا لا يشق له غبار، وأن فقده هو خسارة للحياة النقدية السينمائية! رغم أننا نعرف جيدا بأن رزق الله لم يكن ناقدا سينمائيا، ولم يكتب في النقد، ولم نقرأ له أي كتب نقدية؛ فالرجل كان إعلاميا عاشقا للثقافة السينمائية وقدمها لنا بكل الحب الذي جعلنا نعشقها معه من فرط عشقه لها، لكننا لا يمكن لنا القول بأنه كان ناقدا سينمائيا فقدته الحياة النقدية!

لكن، بما أن الفترة الزمنية التي نحيا فيها هي فترة النقل الشفهي، وبما أن قطعان الغوغاء إذا ما قالوا كلمة يجدون قطعانا أخرى تسير من خلفهم؛ ومن ثم يكتسبون سطوتهم على الجميع؛ فلقد بات سامي السلاموني من أهم نقاد السينما المصرية في تاريخها- رغم تواضعه- وأصبح رزق الله ناقدا سينمائيا- رغم أنه لم يكتب في النقد، بل كان مُحبا عاشقا للسينما فقط!

إن أزمة النقد السينمائي الحقيقية تتمثل في أمرين مُهمين، أولاهما هو ندرة عدد الجادين والمُثقفين الواعين بآليات هذا المجال، بل واعتبار أن أي صحفي فني هو ناقد بالضرورة- أي الخلط بين ما يكتبه الناقد وما يكتبه الصحفي الفني- فضلا عن الندرة في عدد الباحثين والمُؤرخين في مجال السينما، بينما تتمثل الأزمة الثانية في هجوم قطعان الغوغاء واستسهالهم- في عصر التواصل الاجتماعي- الكتابة في هذا المجال، أو الإدلاء بدلوهم فيما يخصه وقد ترسخ داخلهم يقين لا يهتز بأن ما يقولونه لا يمكن نقاشه أو إنكاره؛ الأمر الذي جعلهم يكرسون للكثير من الأكاذيب والأساطير، والمُغالطات، والأخطاء، والجهل التي تنتقل منهم إلى غيرهم ممن أصابهم الكسل في الدأب خلف المعرفة؛ ومن ثم رأينا الكثير من الكوارث باسم النقد السينمائي التي سببها قطيع الغوغاء.

نستطيع القول: إن النقد السينمائي بالفعل في مرحلة حرجة من عمره، وإذا ما استمر به الحال على هذه الوضعية فمصيره المحتوم هو السكتة القلبية في أي لحظة، ولكن بما أن وسائل التواصل قد أطلقت قطعانا ضخمة لا يمكن إيقافها، وبما أنها قد أعطت الحق لكل من لا يفهم كي يدعي الفهم، وكل من لا يعلم ادعاء العلم والمعرفة؛ فالأمر سيظل على ما هو عليه إلى أن تصل العملية النقدية إلى زفرتها الأخيرة التي لن تستنشق بعدها نفسا جديدا!



الكوميكس والسياسة (2-2)

صحافة الكوميكس الاستقصائية



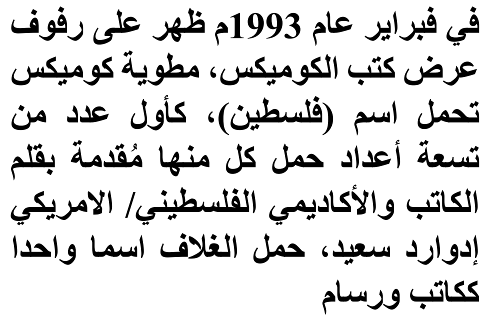


ياسر عبد القوي

مصر



* صحافة جديدة

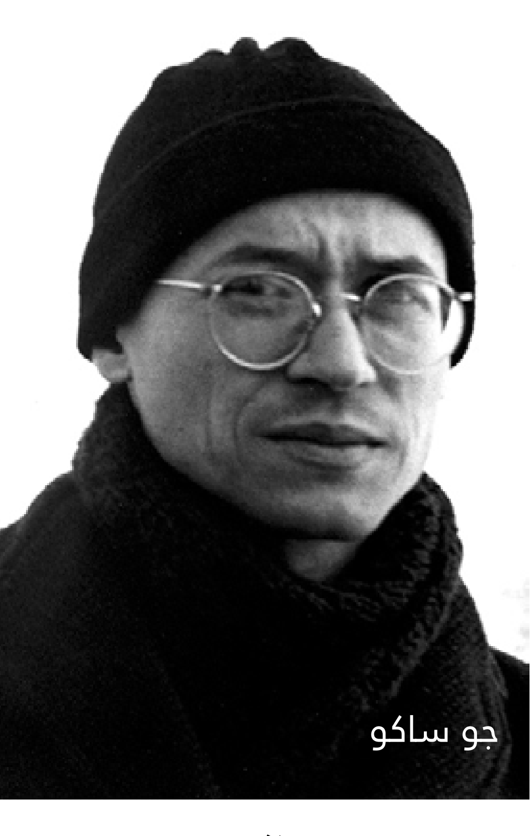


في فبراير عام 1993م ظهر على رفوف عرض كتب الكوميكس، مطوية كوميكس تحمل اسم (فلسطين)، كأول عدد من تسعة أعداد حمل كل منها مُقدمة بقلم الكاتب والأكاديمي الفلسطيني/ الامريكي إدوارد سعيد، حمل الغلاف اسما واحدا ككاتب ورسام

(Joe Sacco- جو ساكو). لم يكن ذلك مُجرد إصدار لمطوية كوميكس جديدة، بل بالأحرى ولادة نوع جديد بالكامل من الصحافة

(صحافة الكوميكس-

Comics journalism) أو الصحافة الجرافيكية، فما كان بين دفتي تلك المطوية لم يكن قصة أو جزءا من رواية، بل كان موضوعا صحفيا واقعيا عن فلسطين. جو ساكو يقدم تجربته كصحفي في زيارته لكل من قطاع غزة والضفة الغربية لمُدة شهرين من ديسمبر 1991م حتى يناير 1992م. كانت تلك تغطية صحفية واقعية لمُشاهدات ولقاءات وحوارات أجراها ساكو واختار تقديمها على شكل كوميكس مُبدعا بمُفرده فرعا جديدا من الصحافة، سيستمر ويزدهر فيما بعد. جو ساكو ليس مُجرد صحفي قدير يمتلك نظرة ثاقبة، وقدرة على الغوص عميقا في الموضوع الذي يغطيه، بل هو أيضا رسام كوميكس موهوب، ومُبدع قادر على تنويع أسلوبه كرسام؛ لإبراز موضوعه بأفضل شكل مُمكن، من الرسوم الواقعية المُتقنة التفاصيل إلى الكاريكاتيرية القائمة على المُبالغة الزاعقة بتعبيرات وملامح



جو ساكو

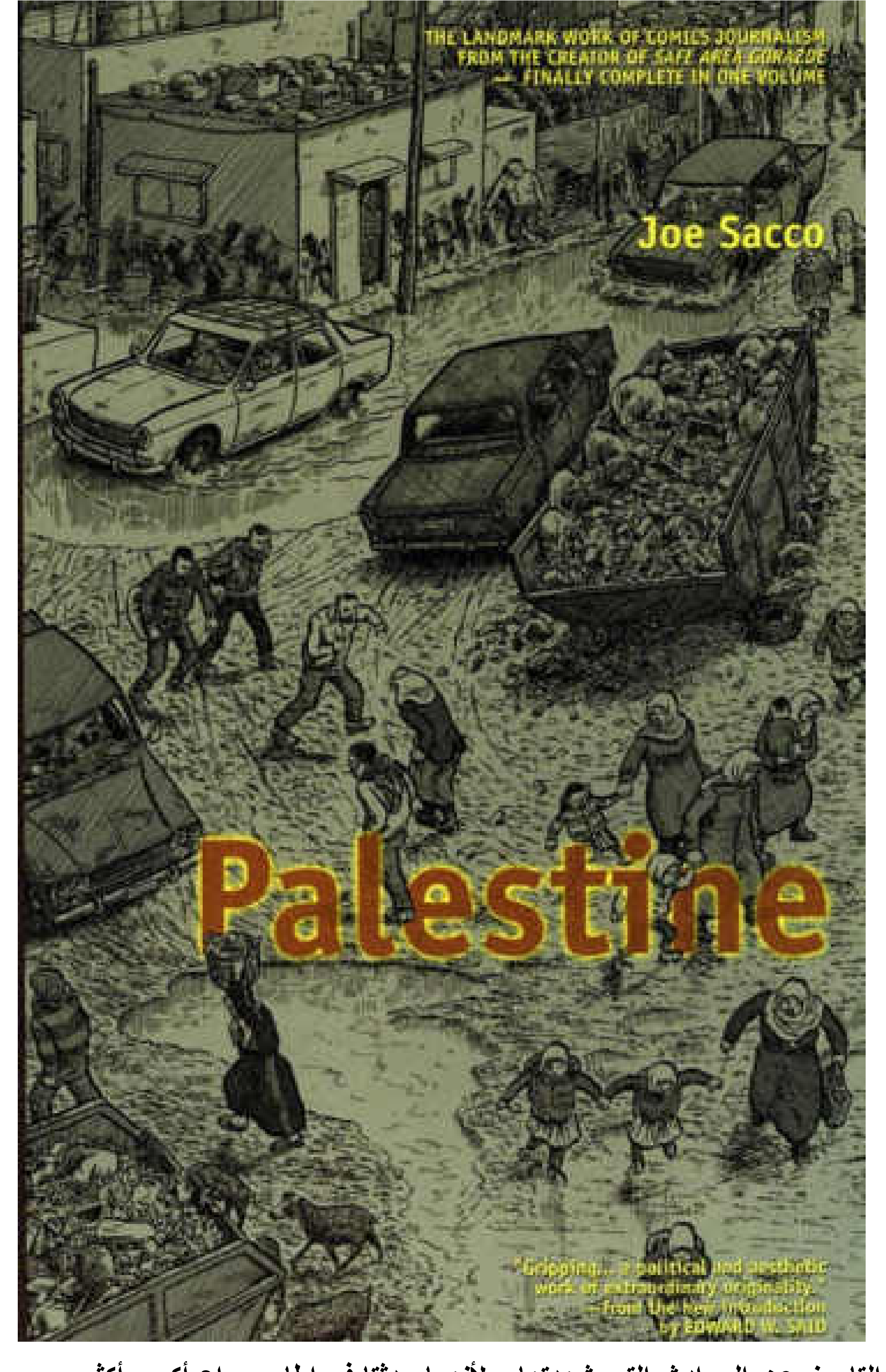
الوجوه. ولدت صحافة الكوميكس من رحم القضايا السياسية، وبقيت دائما وفية لأصلها. هي نوع خاص من الصحافة، فالصحفي يقضي وقتا طويلا مع موضوعه ليضع رسومه وينسق صفحاته، إنها ليست صحافة (الخبر) بل صحافة (المفهوم)، إنها تسعى للتسجيل العابر للزمن، لا للتسجيل الزمني الآني، الصحفي هنا ليس مُحايدا، بل متورط في موضوعه، وحاضر وسط القصة الواقعية التي يرويها. هو يطرح الواقع كاملا من وجهة نظره هو، عبر تقنيات الرسم التي يختارها، والمقاطع التسجيلية المكتوبة التي يختار ربطها بتلك الرسوم، حصلت (فلسطين) على جائزة الكتاب الامريكية عام 1996م في طبعتها التي صدرت كجزئين، وصنفتها مجلة The Comics Journal رقم 27 في قائمة أهم 100 كوميك إنجليزية اللغة في القرن العشرين. بقدر ما ساهمت (فلسطين) في شهرة وانتشار نمط (روايات الجرافيك)، بقدر ما أن اعمال مثلها تصب في مصلحة الرافضين لتصنيف كتب (الجرافيك) باعتبارها (روايات)؛ فكثير منها ليست أعمالا خيالية إبداعية، بل تسجيلية

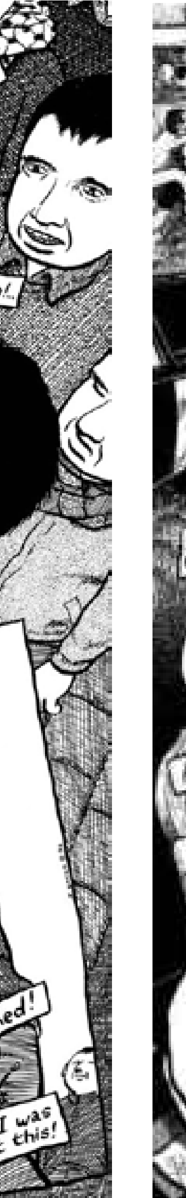
واقعية لا دخل للخيال بأحداثها. عموما هذا جدال سيستمر طويلا قبل أن يُحسم.

في عام 2000م ينشر ساكو عمله الثاني، أو تقريره الصحفي الجرافيكي الثاني بعنوان (Safe Area Goražde- منطقة غورازده الآمنه): عن تجربته طوال أربعة أشهر قضاها في مدينة غورازده بشرق البوسنة والهرسك خلال عامل 1996-95م في ذروة الحرب الأهلية اليوغوسلافية. جمع الكتاب ما بين التاريخ الشفهي لمن التقاهم ساكو من سكان المدينة البوسنية المُحاصرة بجيش صرب البوسنة، وما بين مُلاحظاته الشخصية ومشاعره كشخص مُحاصر في منطقة مُعرضة لخطر الاجتياح العسكري. تمحور الكتاب حول ستة أشخاص فقط، حكى ساكو تجربة الحرب والحصار عبر أعينهم وحكاياتهم، وبينما احتوى الكتاب على لقاءات مع شخصيات عديدة أخرى، جاء تركيزه على أبطاله الستة ليمنح الكتاب ما يشبه إطارا دراميا مُتماسكا، حافظ عليه المُؤلف بجعله تدخله التحريري في حده الأدنى، تاركا الشخصيات تحكي قصصها من دون تدخل منه سوى بالتسجيل، ليمنحنا صورة مُتكاملة لمُعاناة حرب أهلية دموية وشنيعة من وجهة نظر البوسنيين، ويقدم لنا 227 صفحة من الكوميك التي تسجل برسوم شديدة الواقعية، غالبا، تلك التجربة التاريخية والإنسانية، حافظ ساكو في كتابه هذا على الأسس التي صكها بكتابه (فلسطين)؛ فهو مُنحاز وغير مُحايد، متورط في الحدث وعلاقته بالشخصيات التي يسجل شهاداتها، مُشارك في الحالة النفسية والإنسانية العامة. حصل الكتاب على عدة جوائز مرموقة أبرزها: جائزة أيسنر لأفضل رواية جرافيك أصلية 2001م، واعتبرتها مجلة التايم أفضل كتاب كوميكس لعام 2000م. في 2009م ينشر ساكو كتابه (Footnotes in Gaza- هوامش في غزة).

في هذا الكتاب يمزج ساكو صحافة الكوميكس بالصحافة الاستقصائية، نابشا في التاريخ عن الحوادث التي شهدتها غزة خلال حرب السويس (العدوان الثلاثي) 1956م، جاء هذا الكتاب أكثر غضبا من كتابه (فلسطين)، وإن كان أبعد ما يكون عن كتاب هجائي أو هجومي. إنه ببساطة استقصاء تاريخي صحفي مرسوم ككوميكس عن حدثين بعينهما، أو ربما بتعبير أدق عن (مذبحتين) بعينهما في تاريخ الصراع الإسرائيلي الفلسطيني، مذبحتان لم تتلقيا في وقتهما القدر الكاف من الاهتمام الدولي، ربما لأنهما حدثتا في إطار صراع أكبر وأكثر ضجيجا هو حرب 1956م أو (العدوان الثلاثي) على مصر، المذبحة الاولى هي مذبحة (خان يونس) التي حدثت في 3 نوفمبر 1956م، وقُتل فيها 275 فلسطينيا، والمذبحة الثانية هي مذبحة رفح التي حدثت في 12 نوفمبر، وقُتل فيها 111 فلسطينيا.

يرى (ساكو) أن مثل هذه الأحداث هي الأحجار التي يُبنى منها التاريخ، وأن أحداثا بمثل هذا العنف والقسوة، هي



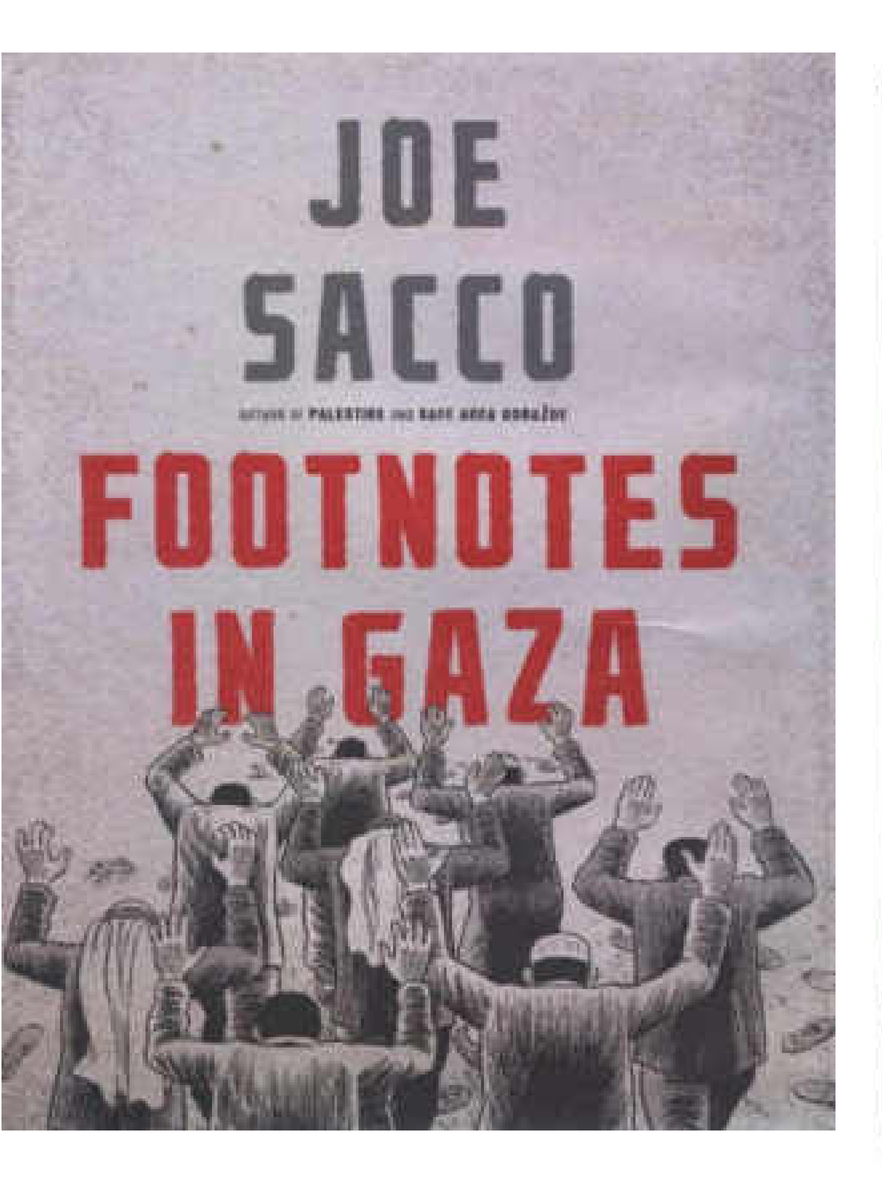


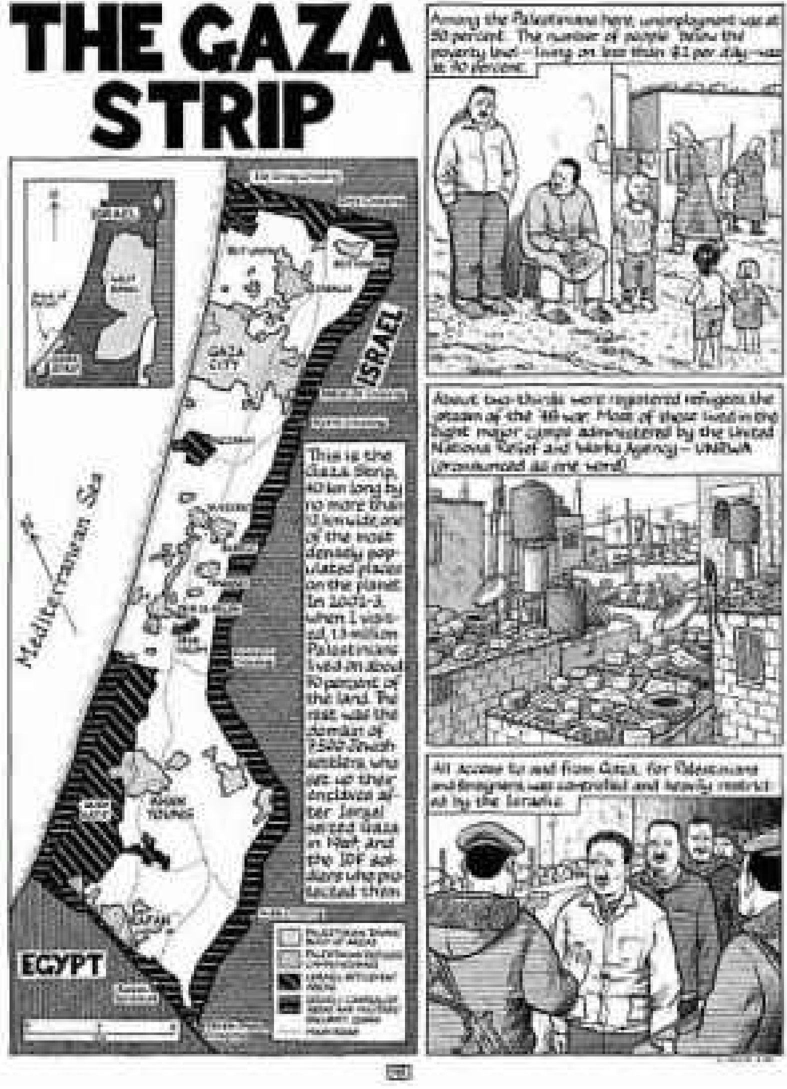


من كتالوج فلسطين لجو ساكو

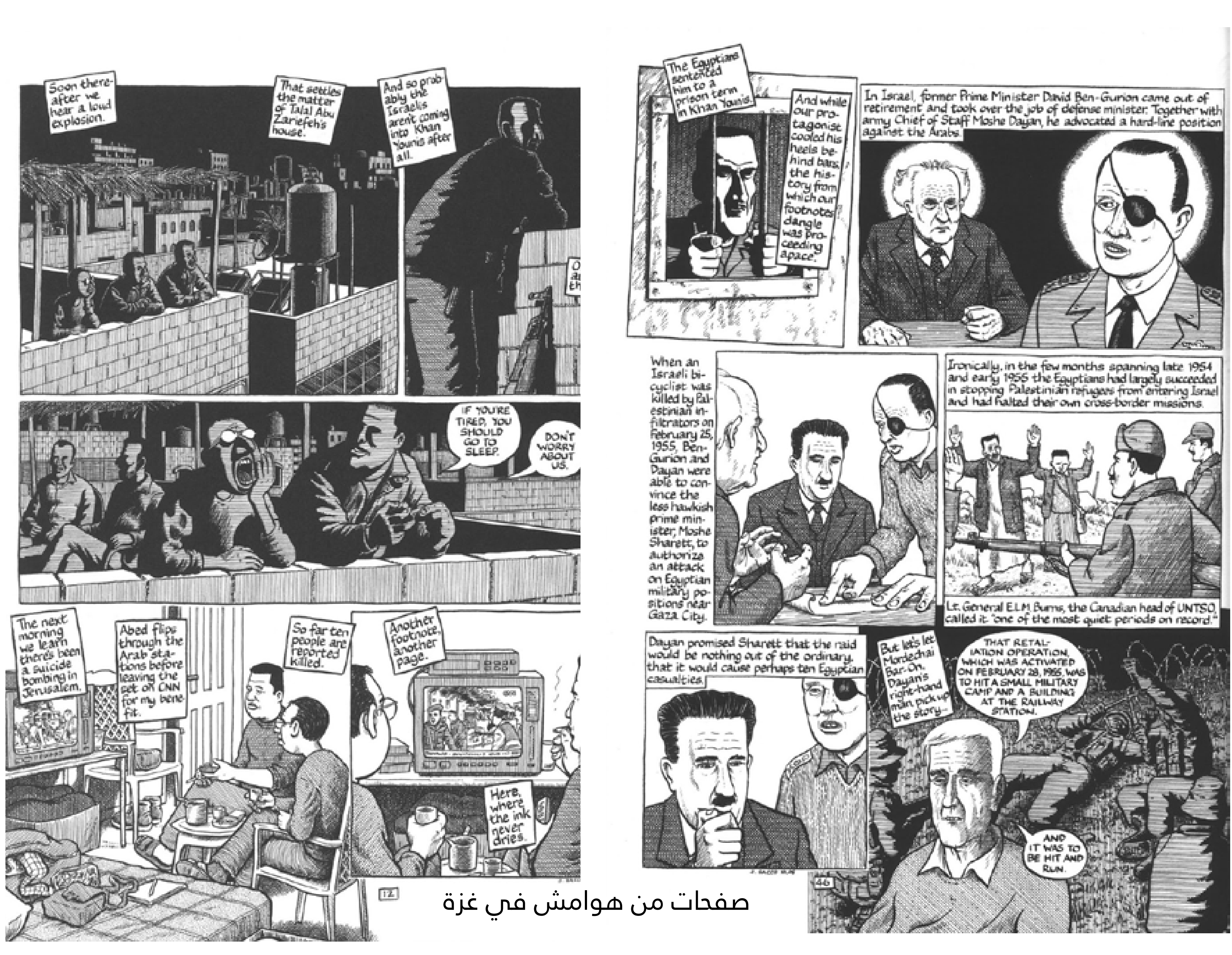
التي تبرر وتؤطر أحداثا تلتها بنصف قرن في الصدامات المُتتالية ما بين إسرائيل وقطاع غزة. في هذا الكتاب، يظهر (ساكو) نموذجه المُختار لصحافة الكوميكس؛ فهو لا يحاول ادعاء أي نوع من التوازن أو عرض وجهتي النظر، كتابه مُكرس، كلية، لعرض القضية التاريخية من وجهة النظر الفلسطينية، من دون تقديم أي رد من الحكومة الإسرائيلية أو جهة نظرها...إلخ، فقط التاريخ كما يحكيه الفلسطينيون، تحديدا ستة من شهود العيان، من ضمنهم عبد العزيز الرنتيسي– القيادي بحركة حماس والذي اغتالته إسرائيل بقصف صاروخي في 2004م- كان الرنتيسي في التاسعة من عمره، ويقيم بخان يونس حين وقعت المذبحة. إن أحداثا كهذه لا تنمحي أبدا من ذاكرة من حضروها، ولا تبهت ألوانها الدموية القاسية مهما مرت السنوات والعقود، قدم الرنتيسي وصفا دقيقا حيا ومُوجعا لتلك الأحداث، وعبر رسوم جو ساكو القوية بدت القصة وكأنها تعود للحياة، واضعة قطعة من التاريخ في مُقدمة الوعي البشري ككل، كما هي حية ومتوهجة في وعي وذاكرة من عايشوها، لم يرسم (ساكو) فقط عن فلسطين، في كتابه (Days of Destruction, Days of Revolt- أيام الثورة- أيام الدمار)، من تأليف (Chris Hedges – كريس هيدجز) ورسوم ساكو الذي شارك في الكتابة أيضا، الصادر عام 2012م، يستعرض المُؤلف والرسام الأحياء الأكثر فقرا في خمس مناطق بالولايات المُتحدة، مُتنبئا بأنها على حافة الثورة والانتفاض، كلا الكاتبين عملا سويا كمُراسلين في فلسطين خلال عام 2001م، ويتشاركان نفس الوعي باللحظة التاريخية، وهو ما أعادا تقديمه في كتابهما هذا، إنه كتاب عن (أمريكا الأخرى)، أمريكا الفقر المُدقع، واليأس والسُكان الأصليين الذين يناضلون للدفاع عن آخر رقع يمتلكونها من أراضيهم التاريخية، عن أحياء الأقليات، والمُشردون الذين يناضلون للبقاء على قيد الحياة وسط غابات الخرسانة عديمة الرحمة.

في 2018م ينخرط ساكو، ككاتب ورسام كوميكس، في قضية شائكة أخرى حيث يشارك مع المُتخصصين في الحفاظ على البيئة: مات هيرن، وإم جوهال في





صفحات من هوامش في غزة



صفحات من هوامش في غزة

كتابة ورسم: (Global Warming and the Sweetness of Life: A Tar Sands Tale- الاحترار العالمي وحلاوة الحياة – قصة الوحل النفطي) مُسافرين إلى مُقاطعة ألبرتا؛ حيث أكبر موقع صناعي في العالم، والمُخصص لإنتاج النفط من احتياطات الوحل النفطي الهائلة بالمُقاطعة الكندية، وتأثير ذلك على البيئة المحلية والعالمية ككل في دراسة بيئية مُحكمة، أضافت لها رسوم ساكو التوثيقية بُعدا قويا وحيا، اعترف أنه من السهل تحويل هذه الدراسة لمقال عن (جو ساكو)، وهو يستحق دراسة خاصة به، لكن هذه الدراسة هي عن الكوميك والسياسة، الجزء الواقعي من الكوميكس المُتعلق بالسياسة، وهو مدى يمتد أوسع بكثير من إنجازات ساكو التاريخية، حتى قبل أن يرسم ساكو أولى أعماله في (صحافة الكوميكس الاستقصائية).

كانت الكوميكس التسجيلية جزءا من المشهد الإعلامي السياسي لعقود طويلة، الحقيقة، أنها كانت تسيطر على المشهد بالكامل قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي وانتشاره وتحوله للوسيلة المُسيطرة لتوثيق الأحداث التاريخية والسياسية، يمكن تتبع صحافة الكوميكس الاستقصائية في شكلها الأقرب لما نعرفه بها حاليا في رسوم (ناثانيال كورير، وجايمس مريت إيفس) التي تسجل أحداث الحرب الأهلية الامريكية، والتي نشراها عبر شركة نشر تحمل اسميهما Currier and Ives خلال ثلاثينيات القرن التاسع عشر– استمرت الشركة حتى عام 1907م- وكانت الكوميكس التسجيلية هي الشكل الوحيد للتسجيل البصري للأحداث التاريخية في صحف مثل: The Illustrated London News، وHarper's Magazine، وخلال عشرينات القرن الماضي أرسلت مجلة New Masses الماركسية الأمريكية رسامي الكوميكس؛ لتسجيل الإضرابات العمالية وصدامات العمال مع الشرطة، حيث لم يكن يُسمح للمجلة بإرسال مصورين فوتوغرافيين لتغطية تلك الأحداث.

هارفي كورتزمان
Harvey Kurtzman

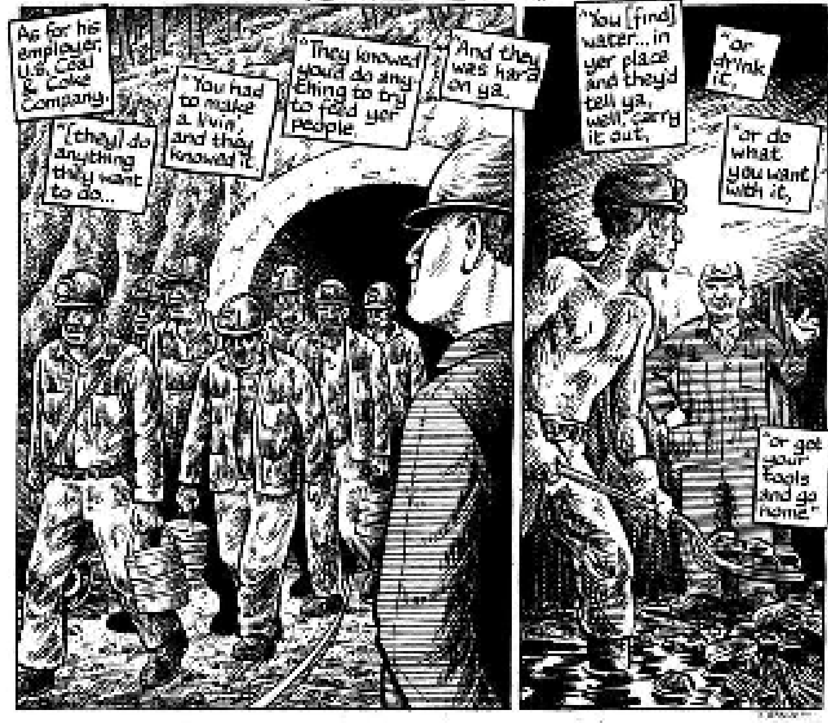
هو واحد من الأسماء اللامعة بتاريخ

الكوميكس والرسم الصحفي باعتباره مُؤسس مجلة (MAD) الشهيرة، إلا أنه له تاريخ يستحق الانتباه من العمل بصحافة الكوميكس الاستقصائية، في مجلات مثل مجلة **Esquire** الأمريكية الرجالية، ومجلة **TV Guide** التي تغطي برامج التلفزيون الأمريكية.

كما أنه مؤسس مجلة **Help** الساخرة والتي أهتمت بنشر ما يُسمى ب (تقارير دفتر الإسكتشات) في عام 1965م قدم روبرت كرومب كتابه (Bulgaria: A Sketchbook Report – بلغاريا: تقرير من دفتر الاسكتشات) عن رحلته لبلغاريا الشيوعية، للنشر في مجلة **Help** ورغم أسلوب رسمه المائل للكاريكاتيرية والسخرية، يبقى الكتاب تقريرا تسجيليا حقيقيا، نُشر في مجلة **Help** قصيرة العمر التي أصدرها كورتزمان بعد تركه للعمل في MAD.

فيما بعد سيصبح كرامب أحد المُؤسسين لحركة الكوميكس الأندر جراوند المُتمردة على قواعد الرقابة الذاتية لصناعة الكوميك السائدة، لم تكن (بلغاريا) هي أول تقارير دفتر الاسكتشات التي قدمها كرامب، فله سابقا تقرير مُشابه عن حي (هارلم) الشهير، نُشر كذلك في مجلة **Help**، وعلى نفس الطريق في أكتوبر 1994م تجول رسام الكاريكاتير (بيل جريفيث) بأنحاء كوبا لأسبوعين خلال مرحلة خروج كبرى من الجزيرة، حيث قام الآلاف من الكوبيين باستغلال سماح الرئيس الكوبي، فيديل كاسترو، بحرية الهجرة من الجزيرة لفترة محدودة، وفي بداية عام 1995م نشر جريفيث- عبر ستة أسابيع- سلسلة من القصص عن الثقافة والسياسة الكوبية، نشرها في شريط الكوميك الخاص به والذي يحمل عنوان **Zippy**، شملت الحلقات الكوبية تسجيلا بالكلمة والرسوم لحوارات أجراها جريفيث مع فنانين ومسؤولين رسميين، ورجال دين كوبيين.

على أن صحافة الكوميكس الاستقصائية ليست قاصرة على تلك المنشورة بالإنجليزية، فمن أوائل المجلات التي

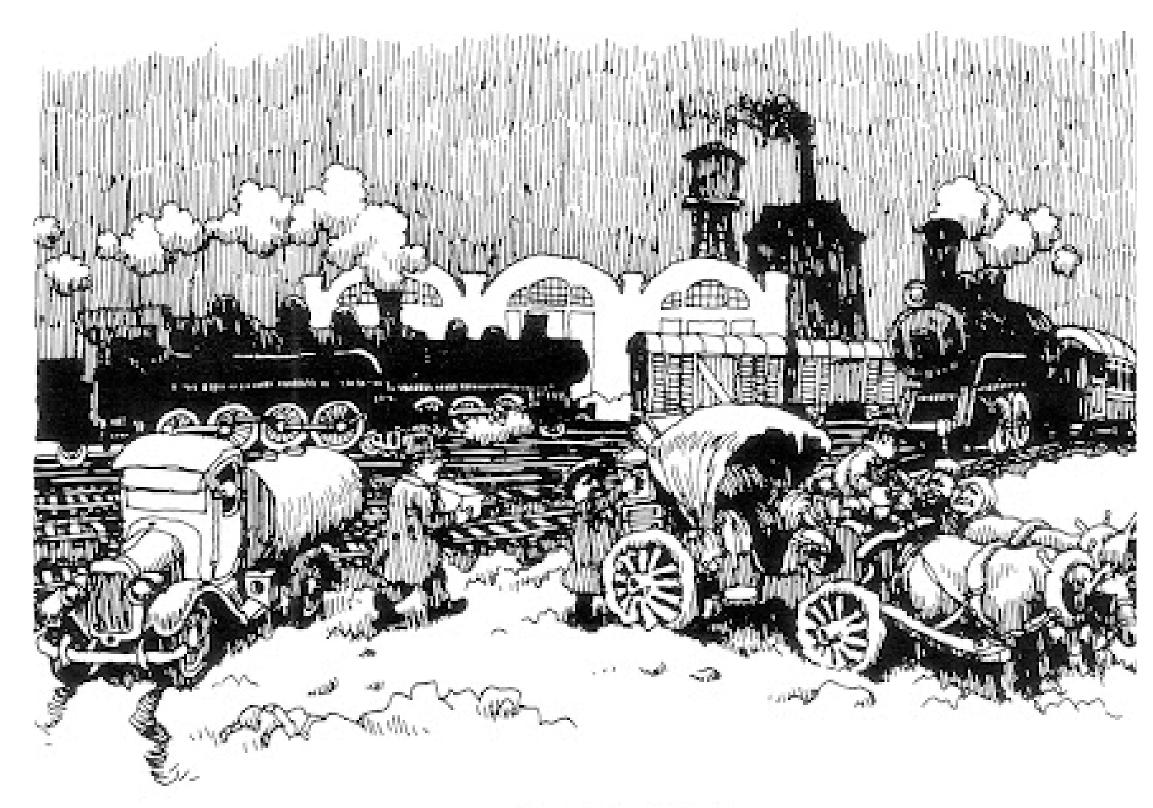


Days of Destruction, Days of Revolt- أيام الثورة- أيام الدمار)

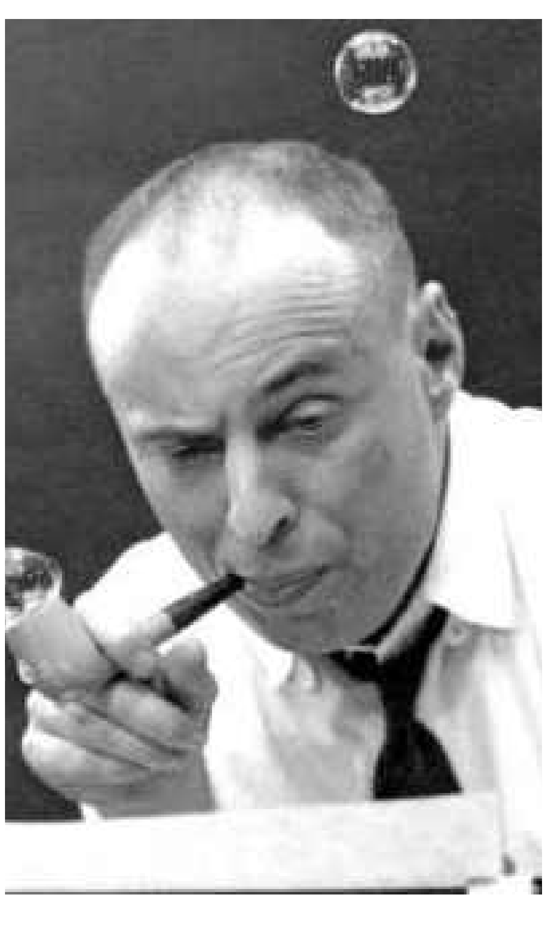


THE BATTLE OF CHICKAMAUGA, GEO.

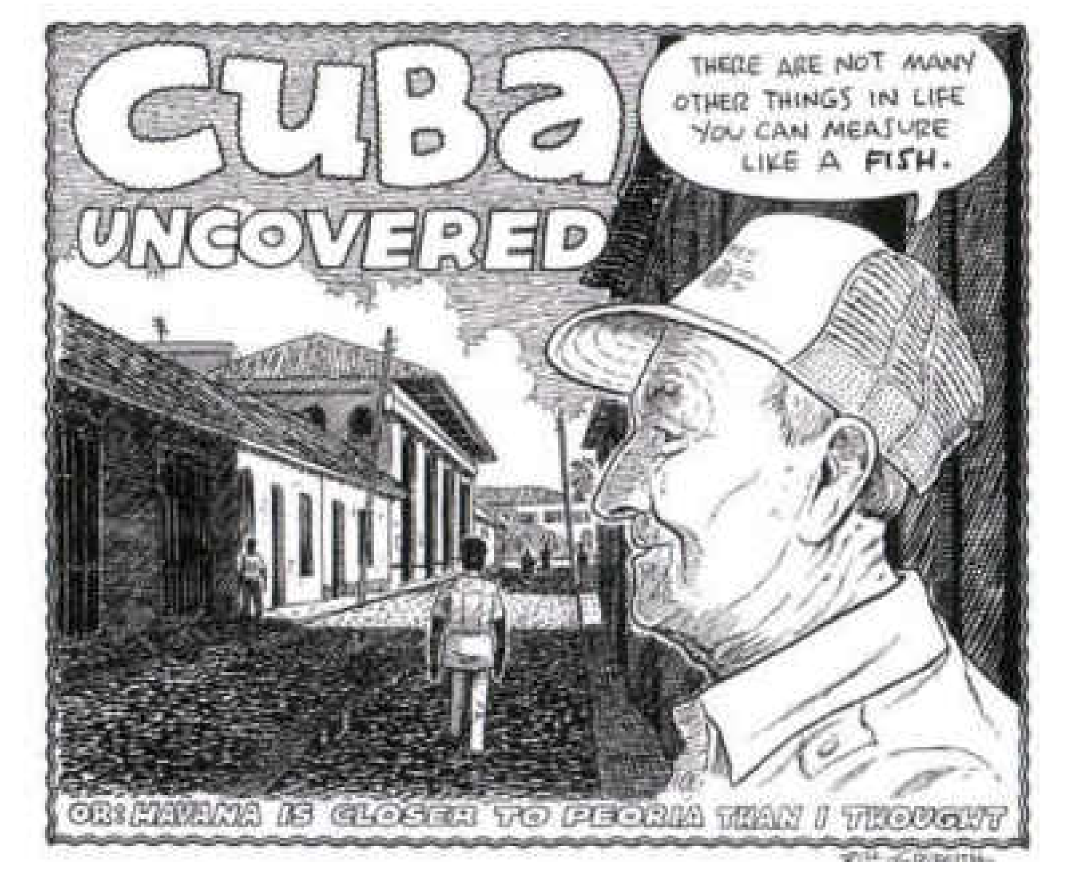
مشهد من الحرب الأهلية الأمريكية- 1863م- مطبوعات Currier and Ives

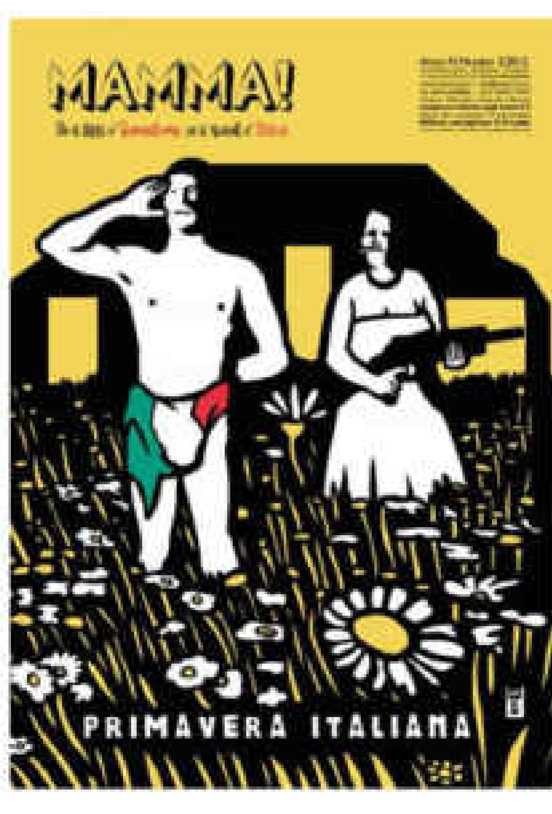


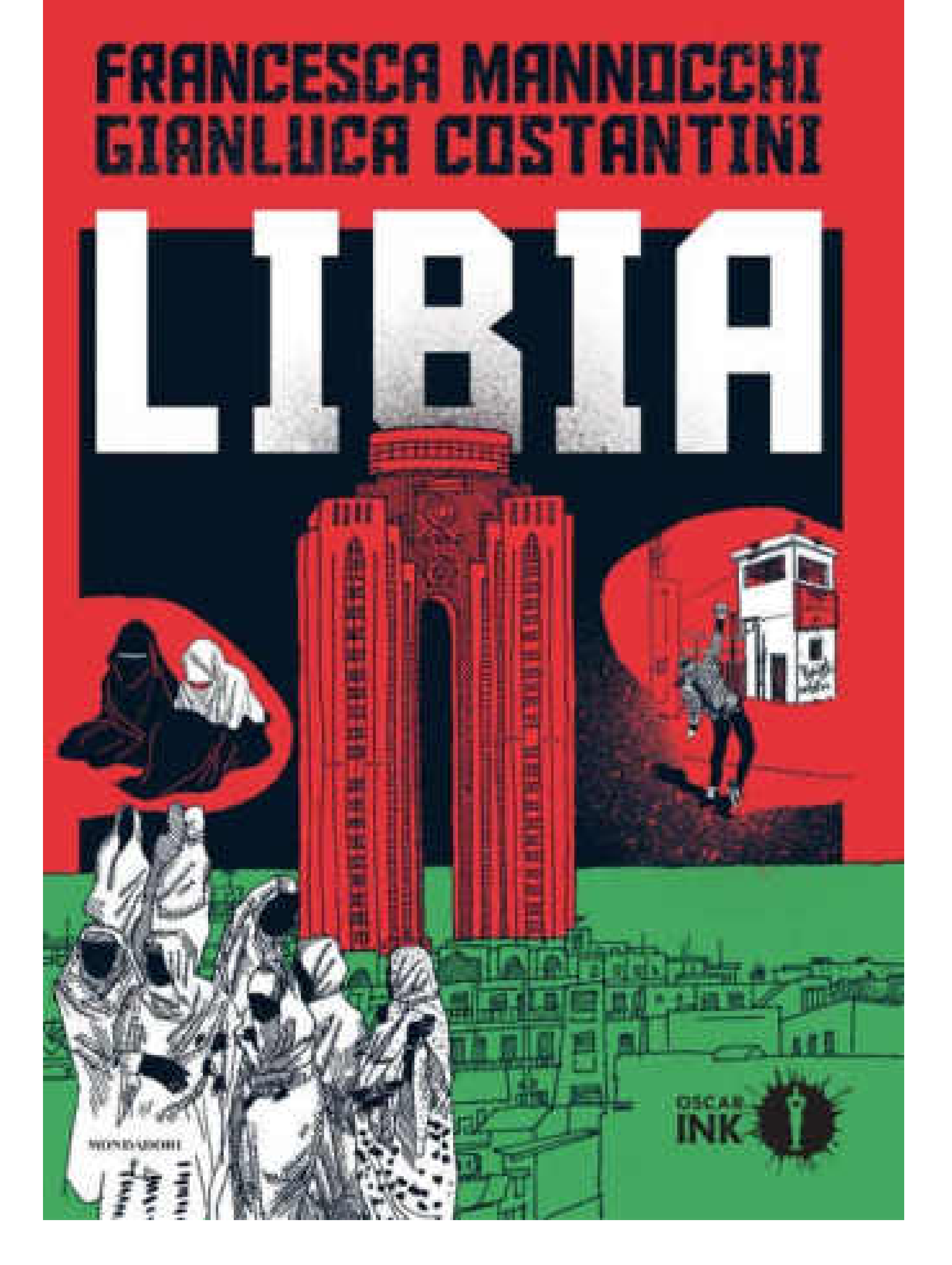
(بلغاريا: تقرير من دفتر الاسكتشات)- روبرت كرومب



هارفي كورتزمان



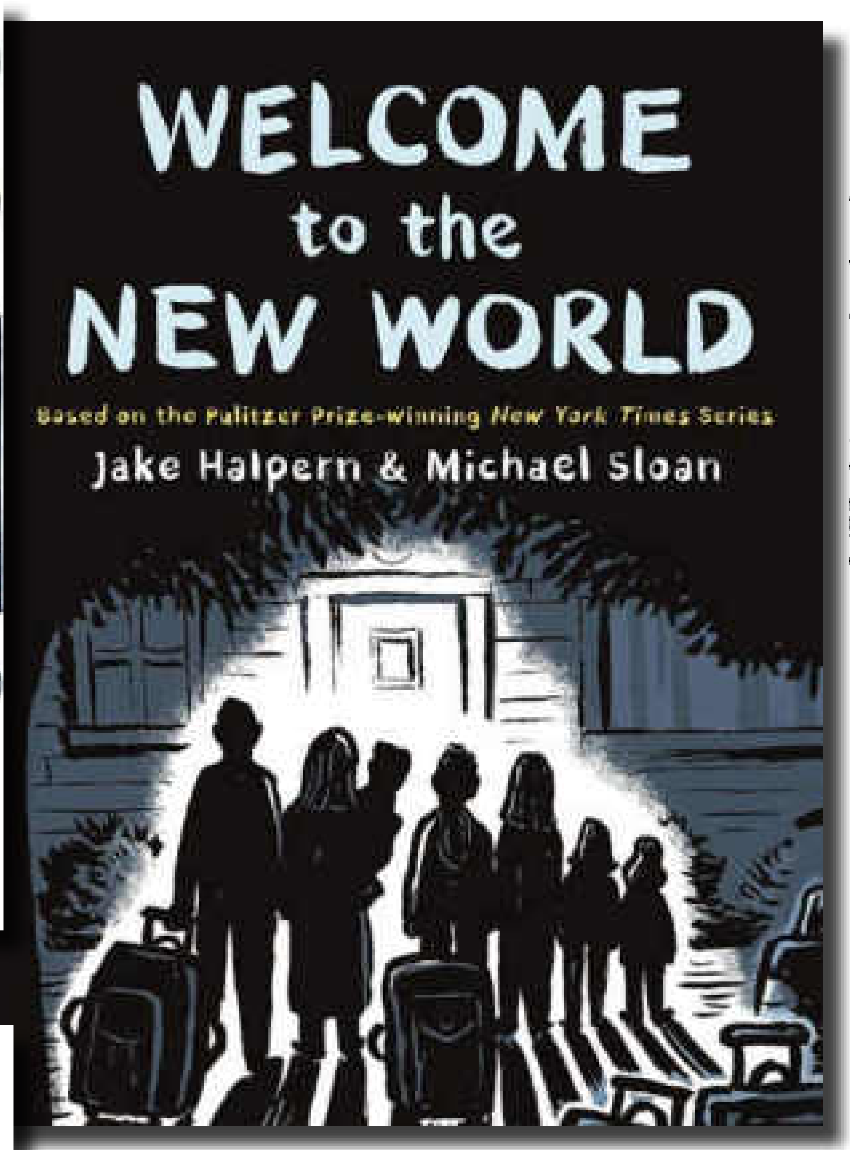


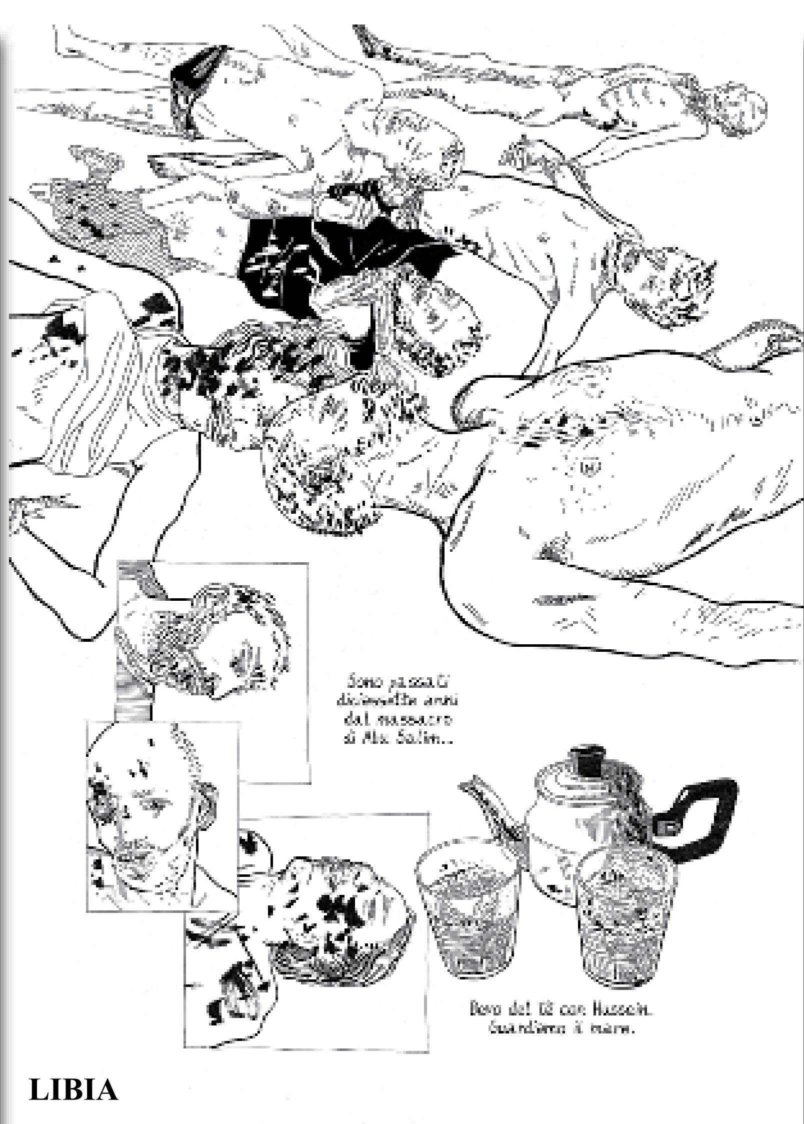


تركز خصيصا على صحافة الكوميكس الاستقصائية مجلة Mamma للكوميكس التي تنشر في إيطاليا مُنذ 2009م بواسطة مجموعة من الكتاب والرسامين، ومجلة

Sympolia الرقمية المُتخصصة في صحافة الكوميكس والتي تصدر خصيصا للقراءة على الأجهزة اللوحية، والتي استمرت بين عامي 2015-2013م، في نوفمبر 2019م اتجه اهتمام صحافة الكوميكس الاستقصائية الإيطالية إلى الشرق الاوسط وشمال إفريقيا، وعلى خطى (جو ساكو) أصدرت الصحفية الإيطالية المُستقلة (فرانشيسكا مانوتشي) ورسام الكوميكس والناشط الإيطالي جينالوكا كوستانتيني كتابهما (ليبيا-LIBIA) لتغطية أحداث الحرب الأهلية بليبيا، نُشر الكتاب أولا في إيطاليا، وتُرجم للفرنسية ونُشر في فرنسا عام 2020م.

لكن صحافة الكوميكس الاستقصائية ليست قاصرة على المطبوعات المُستقلة والمُتخصصة، فحتى جريدة نيويورك تايمز الأمريكية اليومية المرموقة التفتت للإمكانيات الهائلة لهذا النوع من الصحافة؛ فأفردت لها موقعا





LIBIA

مُميزا على صفحاتها للمرة الأولى عام 2016م بنشر تقرير على خمس حلقات بعنوان (داخل عنبر الموت) عن عقوبة الإعدام بالولايات المُتحدة بريشة رسام الكاريكاتير السويسري اللبناني (Pat-rick Chappatte- باتريك تشابات)، وقلم الصحفية الاستقصائية السويسرية Anne-Frédérique Widmann) – أنا فريدريك ويدمان، وفي عام 2017م نشرت الصحيفة يوميات عائلة سورية لائجة بالولايات المُتحدة تحت عنوان (مرحبا في العالم الجديد- welcome to the new world).

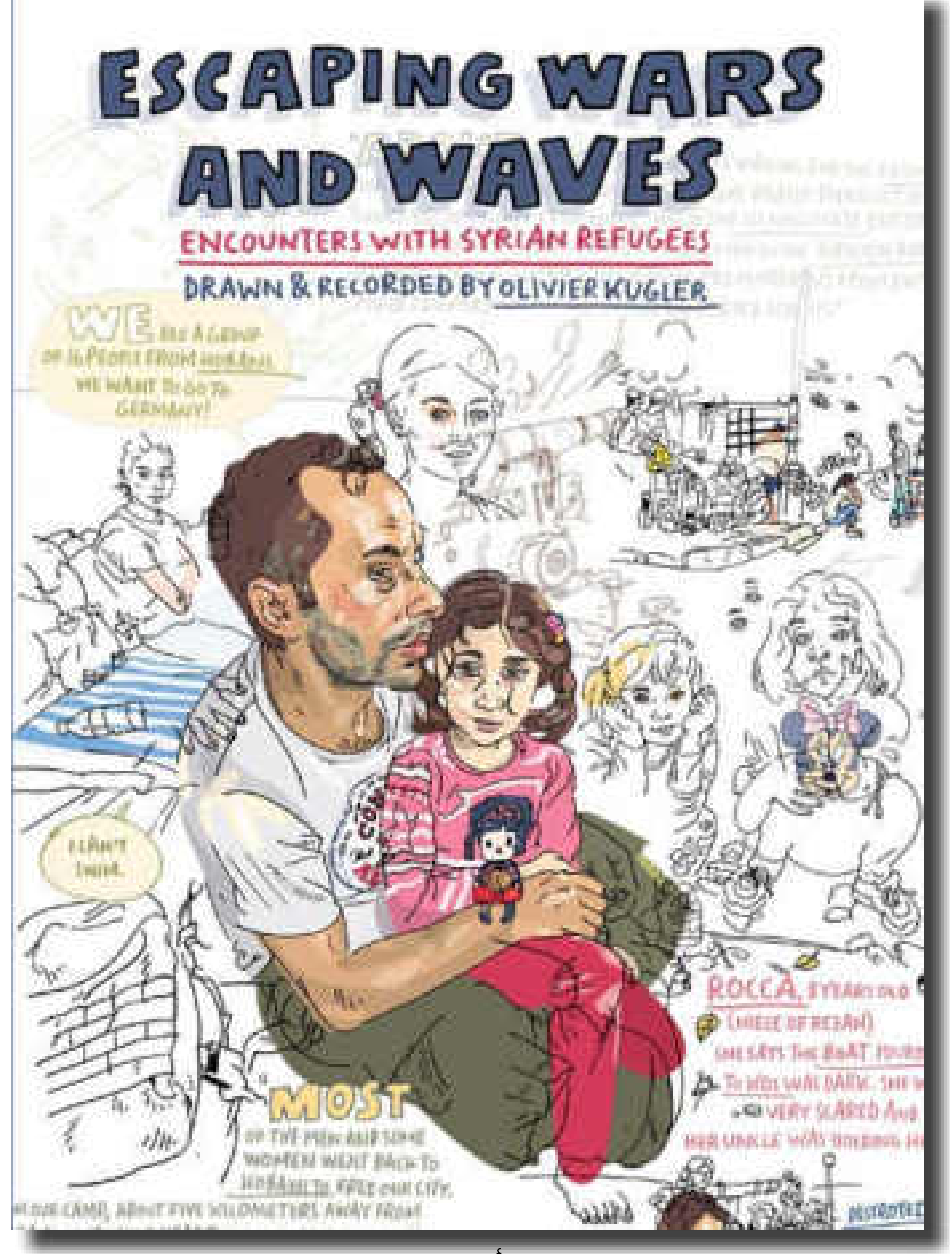
بقلم الكاتب الأمريكي جاك هالبرن وريشة مايكل سلوان، نشرت اليوميات في نسخة يوم الأحد من يناير إلى سبتمبر 2017م، وفازت بجائزة (البوليتزر) للرسم التحريري بعام 2018م.

طبعا ليس من المُمكن لهذا المقال تغطية كل، ولا حتى أغلب المشهد العام لصحافة الكوميكس الاستقصائية التي تُعالج موضوعات سياسية، لكن لا يمكننا إغفال الرسام الألماني (Olivier Kugler- أوليفر كوجلر) وعمله الاستثنائي في تغطية الحياة بمُعسكر دوميز للاجئين السوريين بكردستان العراق، زار أوليفر المُعسكر لمُدة أسبوعين في عام 2013م وقدم عنه كتالوجا استقصائيا نشرته دار Sage publishing الأمريكية المرموقة بعنوان: Escaping Wars and Waves.

من المُدهش أن نرى كم تورط وانخراط الكوميكس في الصحافة السياسية، وخاصة تلك المُتعلقة بالشرق الاوسط وقضاياه، ومن المُحزن أن هذا النوع من الصحافة مجهول تماما في منطقتنا



أوليفر كوجلر- بورتريه شخصي



يوميات معسكر اللاجئين - أوليفر كوجلر





داخل عنبر الموت





مارك ميللر (صاحب النفوذ)

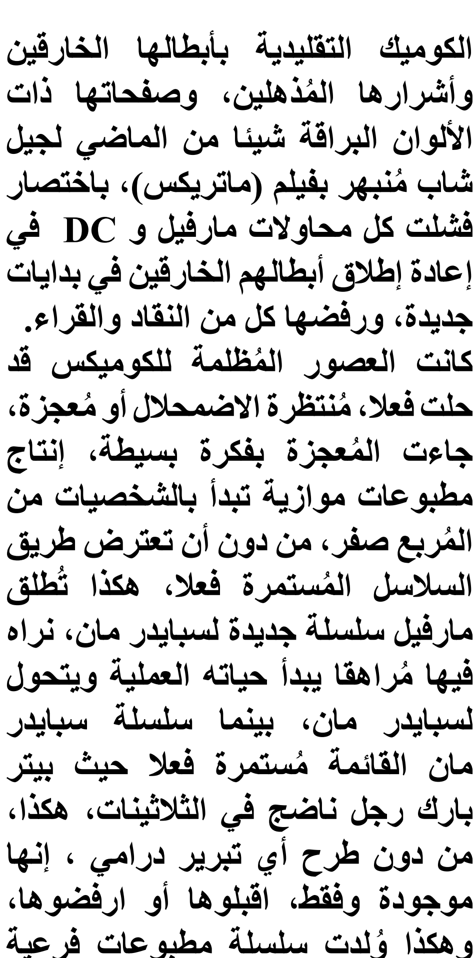
ياسر عبد القوي

مصر

منذ سنوات قليلة عقدت حلقة نقاشية في الإسكندرية، وبدأتها بموضوعي المُفضل، الكوميكس، وإن لم يكن بالجزء الأكثر تفضيلا منها، الكوميكس بالعربية، حضر النقاشات عدد من رسامين الكوميك الشباب، ولغرض السمنار اضطررت لقراءة عدد لا بأس به من الكوميكس العربية التي صدرت في السنوات الأخيرة، أو ربما أغلبها، المُلاحظة الأهم في كل الكوميكس التي قرأتها هي الافتقاد للقصة الجيدة، أو أحيانا للقصة ككل، مع وجود عدد من الرسامين الموهوبين، من المُحزن أن ترى موهبتهم تُهدر؛ بسبب الافتقار لوجود قصة جيدة، سواء لأن كاتب القصة لم يُحسن القيام بعمله، أو لأن الرسام –وهي الحالة الغالبة- قرر أن يكتب الكوميكس الذي يرسمه من دون أن يسأل نفسه إذا ما كان يستطيع كتابة قصة مبدئيا أم لا، كل كوميكس يبدأ بقصة، وكل كوميكس جيد يبدأ بقصة جيدة، هذه بديهية لا يمكن التفاوض معها أو الدوران من حولها. وربما أيضا أن المقالات الجيدة تبدأ بقصة جيدة.

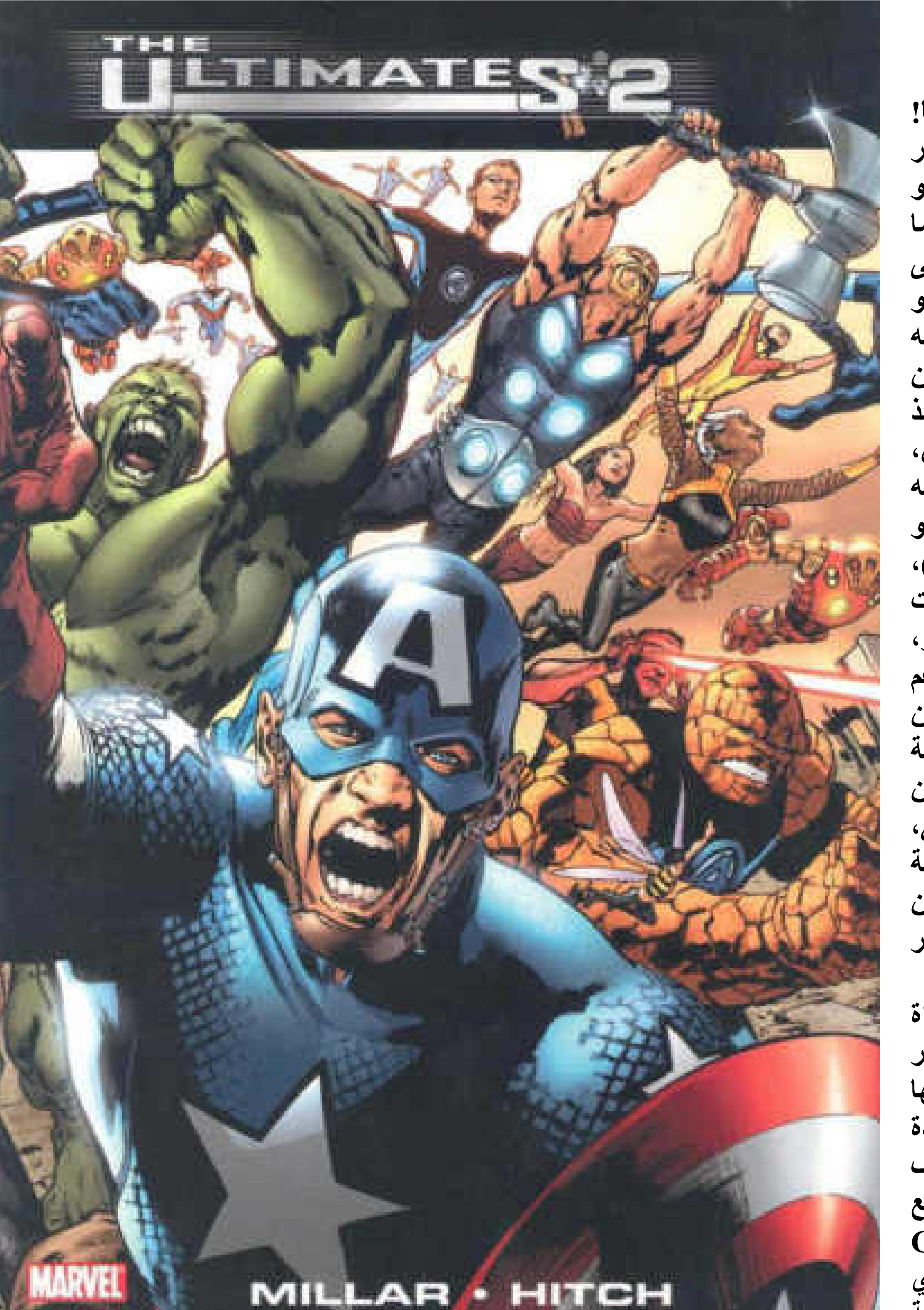
إنها أواخر التسعينيات، صناعة الكوميكس الأمريكية تضمحل بسرعة مُرعبة، إجمالي مبيعات كل الناشرين تضمحل إلى 270 مليون دولار سنويا، بعد أن وصلت إلى ما يقرب من المليار دولار عام 1993م، انفجرت فقاعة اقتناء الكوميكس كمواد لها قيمة لدى هواة الجمع، إضافة لذلك كان فيلم (باتمان وروبين) كارثة سينمائية قضت على مُستقبل سلسلة أفلام باتمان لسنوات طويلة، وأجهضت أي أمل في إنتاج أفلام مُقتبسة من قصص كوميك، دار Marvel العملاقة تلجأ لقانون خاص يحميها من أن يبيع الدائنون أصولها ويسمح لها بالتفاوض حول تسديد الديون، باختصار أعلنت إفلاسها، أغلبية الفنانين المرموقين غادروا الشركة، وتفوقت عليها غريمتها DC في المبيعات، كان كل كوميك تصدره مارفيل يُتوقع أن يكون الأخير لها في تاريخها، ما الذي جلب تلك الكارثة على صناعة الكوميك، خاصة مارفيل؟

الحقيقة أن ما كان يُعد مفتاح نجاحها في سنواتها الأولى هو ما أدى لتدهورها، (استمرارية كتب الكوميكس (Comic Book continuity-)، وهو ما يعني ببساطة أن كل القصص يجب أن تتوافق مع استمرارية امتدت لستين عاما، كل قصة حول شخصية أو فريق يجب أن تتوافق مع كامل تاريخ كوميكس مارفل المُستمر طوال ستة عقود، وهو مطلب صعب المُرتقى لكثير من القراء القدامى، ومُخيف نوعا ما لكثير من القراء الجُدد الذين يأتون للكوميكس للمرة الأولى ويواجهون بأن القصة التي يقرؤونها تشير لحدث أو تعتمد عقدة درامية قائمة على قصة أو حدث نُشر قبل عقود لا يعرفون عنه شيئا، في نفس الوقت بدت قصص



الكوميك التقليدية بأبطالها الخارقين وأشرارها المُذهلين، وصفحاتها ذات الألوان البراقة شيئا من الماضي لجيل شاب مُنبهر بفيلم (ماتريكس)، باختصار فشلت كل محاولات مارفيل و DC في إعادة إطلاق أبطالهم الخارقين في بدايات جديدة، ورفضها كل من النقاد والقراء.
كانت العصور المُظلمة للكوميكس قد حلت فعلا، مُنتظرة الاضمحلال أو مُعجزة، جاءت المُعجزة بفكرة بسيطة، إنتاج مطبوعات موازية تبدأ بالشخصيات من المُربع صفر، من دون أن تعترض طريق السلاسل المُستمرة فعلا، هكذا تُطلق مارفيل سلسلة جديدة لسبايدر مان، نراه فيها مُراهقا يبدأ حياته العملية ويتحول لسبايدر مان، بينما سلسلة سبايدر مان القائمة مُستمرة فعلا حيث بيتر بارك رجل ناضج في الثلاثينات، هكذا، من دون طرح أي تبرير درامي ، إنها موجودة وفقط، اقبلوها أو ارفضوها، وهكذا وُلدت سلسلة مطبوعات فرعية تحت اسم Ultimate، بدأت بـ Ultimate spider man الذي حقق نجاحا لدى كل من القراء والنقاد، وبدأت المبيعات ترتفع مرة أخرى.
كان الدور على فريق X-men، الذي استغرق البحث عن فريق إبداعي لصنع نسخة Ultimate منه وقتا طويلا نوعا ما، حتى أصبح مارك ميللر مُتفرغا بعد خروجه من DC، تجاوزت مُبيعات العدد الأول الذي كتبه ميللر 117 الف نسخة، بعدها حان وقت جمعه مع الفنان (Bry-an Hitch – بريان هيتش) لإعادة إطلاق فريق The Avengers، لكن ما قدمه ميللر لم يكن إعادة إطلاق، كان إعادة خلق الفريق كاملا، وكان فعليا الإطلاق الحقيقي لكل كون مارفيل السينمائي.
لكن لنقف هنا، مُستعملين حيلة من حيل الكوميكس، لنوقف القصة ها هنا ، ونقدم قصة الأصل- Origin story عن ذلك الإنجليزي الذي خرج من DC بعد خلاف مرير ليُطلق عالما سينمائيا





كاملا، رغم أنه لم يكتب أبدا للسينما!
وُلد مارك ميللر في 24 ديسمبر 1969م، في كوتبريدج باسكتلندا، وهو الابن السادس لأبويه، بفارق 14 عاما عن أصغر إخوته، تعرف ميللر على الكوميكس عن طريق أخيه بوبي وهو في عمر الرابعة، يمكننا القول: إنه تعلم القراءة عبر الكوميكس التي كان يمده أخوه بها، والتي ربطته بقوة منذ هذا العمر الصغير بعالم الكوميكس، يقول ميللر: إن أكثر الكُتاب تأثيرا عليه كانا (Alan moore- آلان مور)، و (Frank Miller – فرانك ميللر)، حتى أنه يعتبرهما (أباه وأمه)، توفيت والدة ميللر وهو في الرابعة عشر، تبعها والده بعدها بأربعة أعوام، ورغم استمتاع ميللر برسم الكوميكس، إلا أن أسرته لم تسمح له بالالتحاق بمدرسة فنية؛ لاعتبارهم أن مثل هذا النوع من الدراسة هو هدر لمُستقبله الأكاديمي، وعليه التحق بجامعة جلاسجو لدراسة السياسة والاقتصاد، لكنه تخلى عن الدراسة بعد وفاة والده وافتقاده لمصدر مالي لدفع تكاليف معيشته.

في عمر الثامنة عشر، وككثير من الهواة في الثمانينيات، كان ميللر يكتب ويحرر مطبوعة خاصة صغيرة، يحررها ويكتبها بنفسه، ويوزع منها نُسخا محدودة على المُهتمين من الأصدقاء والمعارف (Fanzine)، ولأجلها أجرى لقاءا مع كاتب الكوميكس الاسكتلندي (Grant Morrison- جرانت موريسون) الذي كان قد بدأ للتو في أول أعماله المهمة لشركة DC، سلسلة (أنيمال مان)، حين أخبره ميللر أنه يريد أن يصبح كاتبا ورسام كوميك ، اقترح عليه موريسون التركيز على واحد من المهنتين، إما الكتابة أو الرسم؛ فالنجاح في كليهما معا أمر شديد الصعوبة، والحقيقة أن تلك نصيحة شديدة الأهمية، فنُخبة نادرة في تاريخ الكوميكس بالعالم هم من استطاعوا النجاح في كلا المجالين، ويؤكد ميللر أنها كانت أهم نصيحة تلقاها في حياته.
تولى ميللر أول مهمة له ككاتب كوميكس مُحترف، وهو ما يزال بالمرحلة الثانوية، بتأليف سلسلة Saviour لدار نشر ترايدنت البريطانية، جمعت السلسلة ما بين عناصر ميثولوجية ساخرة مع تقاليد الأبطال الخارقين، وهو مزيج سيطوره ميللر، فيما بعد، ويجعله علامة مُميزة في كتاباته. خلال التسعينيات عمل ميللر على عناوين عدة مثل AD 2000، مجلة الكوميكس البريطانية الشهيرة وغيرها، جاءت النقلة الحقيقية عام 1993م حينما اشترك مع "جرانت موريسون"، و"جون سميث" في إطلاق (هجوم الصيف) حيث تسلم الثلاثة مجلة AD 2000 لمدة ثمانية أسابيع ينشرون فيها ما يشاءون؛ فابتكروا شخصية "بيج دايف"، أصلب رجل في مانشستر، الموضوع كله كان تجريبيا لحد كبير، لكن تظهر فيه واحدة من أهم عناصر كتابات ميللر فيما بعد، المزج ما بين شخصيات واقعية أو تاريخية مثل صدام

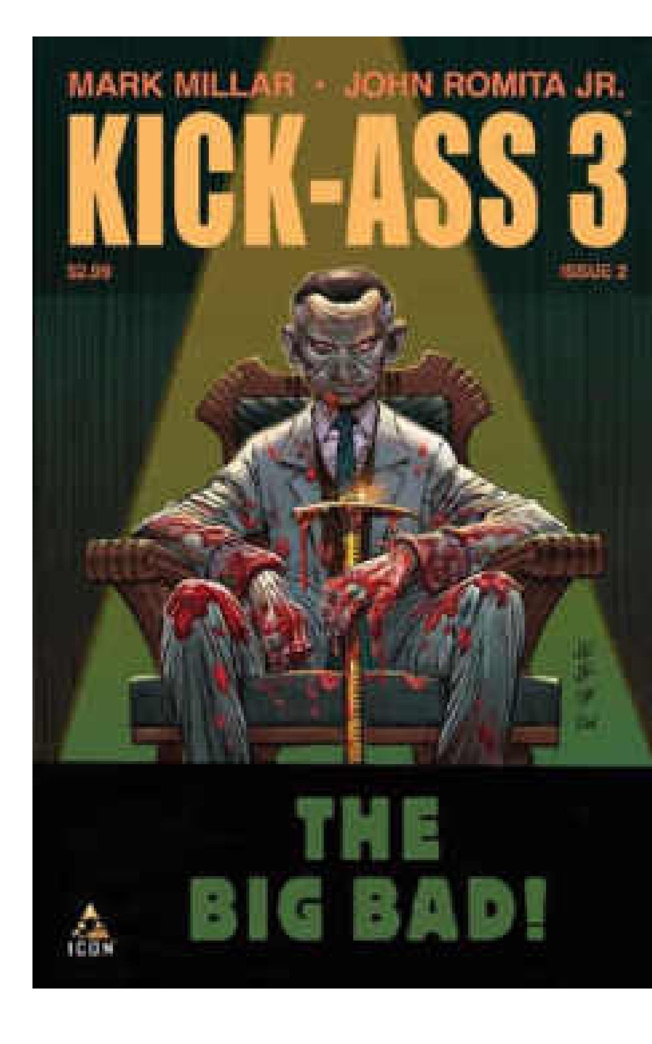
حسين، والعائلة المالكة البريطانية، وما بين العناصر الخيالية بالقصة. نجاحات ميللر في المنشورات البريطانية جلبت له اهتمام عملاق الكوميكس الامريكي **DC Comics**؛ فبدأ عام 1994م بالعمل في أول كوميك أمريكية **Swamp Thing**، وهي واحدة من سلاسل **DC** الأقل شعبية، والتي تم إيقافها وإعادة إطلاقها عدة مرات. عمل ميللر على الأربع إصدارات الأولى ككاتب مُشارك، إلى جانب "جرانت موريسون"؛ مما سمح لميللر بإحكام السيطرة على السلسلة، التي كانت تقف دائما على حافة الإلغاء؛ بسبب ضعف مبيعاتها، ما قدمه ميللر للسلسلة هو التعريف النموذجي لكيفية عمل مُبدع مُحترف حقيقي على مُنتجه الإبداعي، فلا يوجد عمل قليل الأهمية، أو لا يجب أن تضع به كل طاقتك وقدراتك، استطاع ميللر انتزاع إعجاب النُقاد بالسلسلة، وأعاد صياغة الشخصية رابطا إياها بالقصص السابقة، وأبدع شخصية "جون قسطنطين"، الساحر والمُحتال الحليف لشخصية **Swamp thing**، وأضاف أبعادا أخرى للقصة تدور حول القضايا البيئية والإشكاليات الروحية، إلى جانب الاحتفاظ بجذورها الخيالية كقصة رعب، وطور شخصيتي **DC** (قابيل)، و(هابيل) ليصبحا محصورين في دورات لا نهائية من القتل وإعادة البعث، إضافة إلى ذلك عمل ميللر على عدة سلاسل أخرى للدار تحت إشراف "جرانت موريسون" مثل: "فلاش"، و"أزتك"، و"ألتيمات مان"، وإن لم يتوقف عن الكتابة لمجلة **AD 2000**.

وجوه جديدة لأبطال قدامى: جاءت فرصة ميللر الكبيرة الأولى حينما أُوكل إليه، ككاتب، بالتعاون مع (**Frank Quitely** - فرانك كويتلي) كرسام، العمل على سلسلة (**The Authority**)، وهم فريق من الأبطال الخارقين من إبداع (**Warren Ellis** - وارنر إلياس) ككاتب، و(**Bryan Hitch** - بريان هيتش) كرسام. الفريق بشكل واضح هو مُحاكاة لمجموعة من أبطال **DC** الكلاسيكيين مثل سوبر مان وباتمان، هذه القصص القائمة على مُحاكاة شخصيات كوميك كلاسيكية، هي في رأيي أكثر منشورات الكوميكس إثارة وأهمية، وستمثل (المُحاكاة) جانبا مهما جدا من كتابات ميللر فيما بعد، المُحاكاة هنا لا يُقصد بها التقليد، بل هي كإعادة كتابة مسرحية "روميو وجولييت" مثلا لتدور أحداثها في القرن العشرين، أو اقتباس مسرحية "الملك لير" لتدور أحداثها في القرن الحادي والعشرين وسط عائلة من المافيا الإيطالية، إنها الحفاظ على جوهر الشخصية، أو القصة وإعادة إنتاجها برؤية جديدة، الحقيقة أن الكثير من شخصيات الكوميكس الكلاسيكية تُعتبر قديمة جدا، "سوبر مان" أُطلق عام 1938م و"باتمان" عام 1939م، كان ذاك عالم مُختلف، العصر الذهبي للكوميكس، قُدمت في

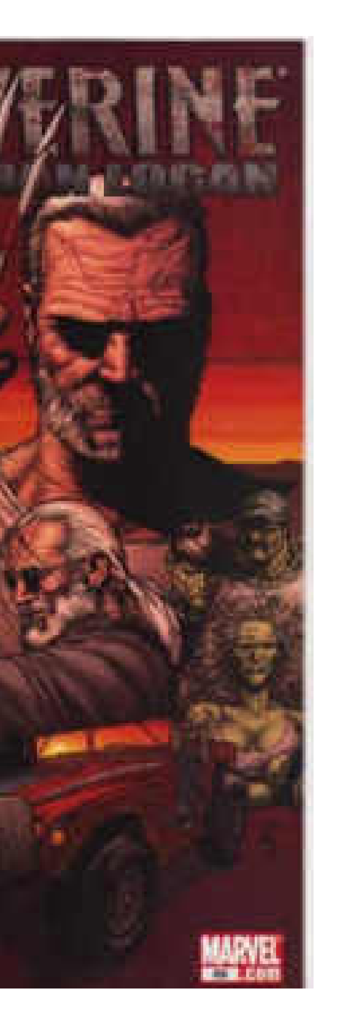


شخصية ثور كما يظهر في سلسلة The Ultimates ، ونلاحظ البلطة التي ظهر بها في فيلم End Game

زمن ذي قيم ومفاهيم مُختلفة كثيرا، ربما يُعد أغلبها قد عفا عليه الزمن، وقدمت لمجموعة عمرية مُختلفة عن تلك التي كانت تقرأ الكوميكس مُنذ تسعينيات القرن الماضي، القصص القائمة على مُحاكاة أبطال كلاسيكيين، تُتيح إعادة صياغة الشخصيات، اكتشاف أبعاد مُختلفة، وتطوير علاقات جديدة، تُتيح إعادة زرعهم في عصر جديد وإطلاق تفاعلات درامية جديدة لا يمكن تبرير فرضها على الشخصيات الكلاسيكية الأصلية، سلسلة The Authority هي واحدة من هذه القصص، تولى ميللر كتابة السلسلة بداية من العدد 13، والتي كانت تصدرها دار Wildstorm المملوكة لدار DC. حافظ ميللر وهيتش على الحالة السينمائية للسلسلة، مع إضافة طبقات جديدة من العلاقات الدرامية. الفريق مُستقل عن أي سيطرة حكومية، بل ومُتمرد، ورافض للتدخل الرسمي في أنشطته، مرجعهم الوحيد هو مبادئهم الأخلاقية، قاعدة عملياتهم هي The Carrier، مركبة عملاقة بحجم مدينة كبيرة، لا تنتمي لعالمنا، يمكنها الإبحار عبر أبعاد وأكوان مُتعددة، يتدخلون لإنقاذ البشرية من أشرار خارقين، أو هجوم كيان عضوي بحجم القمر يريد تطهير الأرض من البشرية، لكنهم يتدخلون أيضا لإسقاط طاغية سفاح في جنوب شرق آسيا، رغم الاعتراض الحاد للحكومة الأمريكية على إسقاط حليف لها، والتدخل في السياسة الدولية، يقدم ميللر ما سيصبح بعد ذلك عنصرا أساسيا في كتاباته عن الأبطال الخارقين، إنه الجانب المُظلم للأبطال الخارقين، أو لنقل الجانب الإنساني؛ فهم يتحررون من المسحة التقديسية فائقة النقاء للأبطال الكلاسيكيين، هم عنيفون وقساة مع أعدائهم، لا تنتهي المعارك مع الأشرار الخارقين بضربهم (علقه ساخنة) وشحنهم لسجن فائق الحراسة، بل بقتل هؤلاء الأعداء وتمزيقهم وإعدامهم ميدانيا، هم يتمتعون بكل النواقص البشرية الطبيعية، قساة أو مجبولون على السيطرة، يصارعون شياطينهم الخاصة مثل الإدمان على المُخدرات أو الغضب المُفرط، إنهم سلالة مُختلفة تماما من الأبطال الخارقين، ميللر لا يدع أي شك في هذه الحقيقة، ففي مشهد يشارك فيه أحد أعضاء فريق The Authority بلقاء تلفزيوني، يضع المُؤلف هذا البيان على لسان المُذيع: "كنت أعتقد أن الأبطال الخارقين يرتدون سراويلهم الداخلية فوق ثيابهم، وينقذون القطط العالقة على الأشجار، لا أذكر أي كتاب كوميك قام فيه الأبطال الخارقون بإعدام أعدائهم وإخافة حُكام العالم لدفعهم لتبني سياسة أكثر إنسانية تجاه شعوبهم"، لكن تمرد الفريق على السيطرة الرسمية يجلب عليهم غضبها؛ فتنتج أو تصنع فريقا من الأبطال الخارقين الموالين للحكومة مهمتهم الوحيدة هي تدمير The Authority، فريق يحمل اسم (American premiere)، والطريف أن أفراده هم مُحاكاة شريرة لفريق The Avengers الذي تنشر قصصه دار Marvel المُنافس الرئيس لـDC، الصراع هنا، مع السُلطة، هو حول روح القرن الـ21 (Jenny Quantum) إعادة البعث لمُؤسسة الفريق (Jenny







(sparks) روح القرن العشرين التي تموت بحلول عام 2000م، لتولد مرة أخرى كطفلة بقدرات خارقة. في البداية تحاول السُلطات قتل الطفلة، ثم تُقرر اختطافها والسيطرة عليها، القضية هنا هي، كيف سيكون القرن الجديد؟ حُرا في تطوره، أم خاضع للسُلطات الرسمية تشكله كيفما تشاء؟ المُنعطف الدرامي المُثير أنه حينما يهاجم فريقThe Authority مقر المُنظمة الحكومية السرية المنوط بها تخليق الرجال والنساء الخارقين التابعين للحكومة، يُقرر الفريق عدم إعدام العبقري الشرير dr Kroistein كما هو متوقع، بل يطلبون منه الانضمام إليهم، وتسخير عبقريته النادرة في أعمال مُفيدة للعالم، كل هذا العنف والتأكيد على روح التمرد على السلطة، والأحداث الصارخة جلبت تذمر ورفض(بول لفيتز) ناشر دار DC، الذي وضع القصص تحت مقص الرقابة عدة مرات بإلغاء مشاهد بالكامل، وإعادة صياغة مشاهد أخرى، خاصة بعد حادث 9/11 الذي خلق حساسية شديدة ضد مشاهد العنف والتفجيرات عبر كل مجالات الفنون البصرية، وليس الكوميكس فقط.

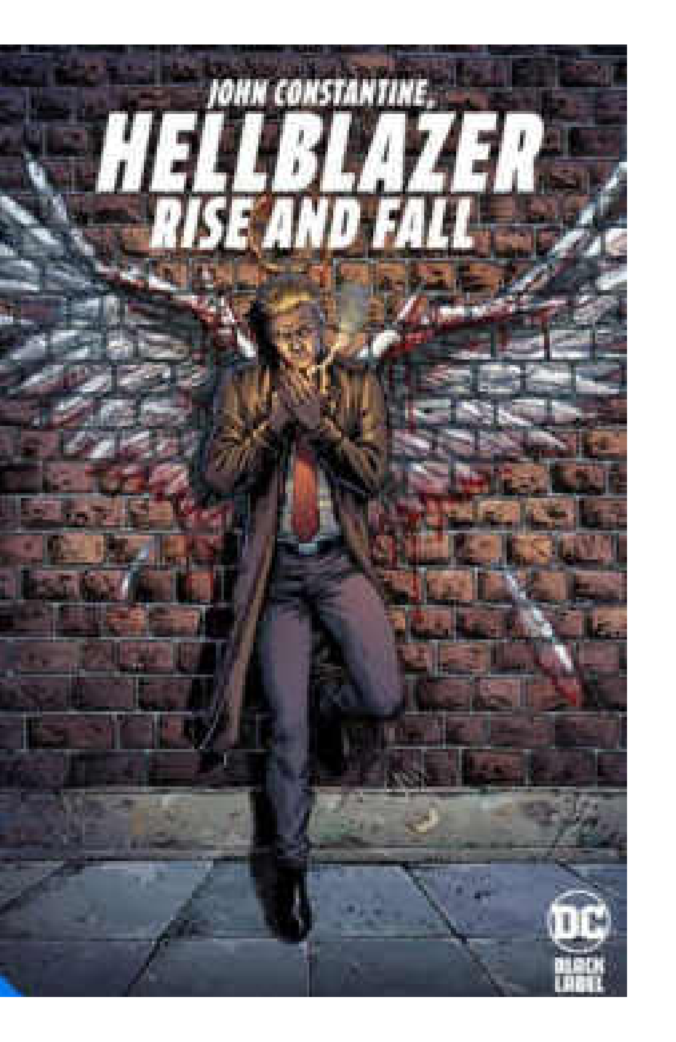
في العدد الأخير الذي كتبه ميللر ورسمه هيتش، تبدأ القصة – التي كان من المُفترض أن تستمر كالعادة لأربع أعداد مُتتالية- بهجوم يشنه عميل حكومي خارق على مقر فريق The Authority، عميل هو مسخ من جسم بشري مدعوم بأجزاء آلية، إضافة لذلك فهو مُغتصب أطفال، ومُعين كحارس سري في البيت الأبيض، كان هذا أكثر مما يمكن لأعصاب DC تحمله، فأُوقفت القصة وأُوقف التعاون مع ميللر بالكامل عام 2002م، وطبقا له، فقد وضعته الشركة في القائمة السوداء للكُتاب الممنوع التعامل معهم!

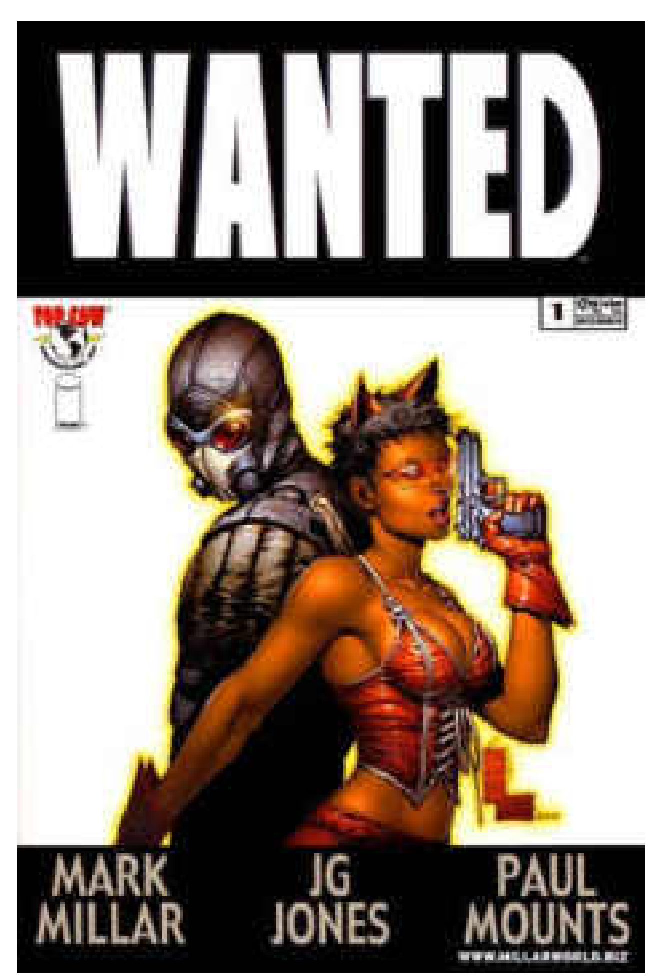
تُعتبر مرحلة عمل ميللر على قصص The Authority فائقة الأهمية؛ فخلالها طور ميللر المفاهيم الدرامية والمبادئ الفكرية الأساسية التي ستكون أعمدة كتابته فيما بعد.

The Avengers للبالغين:

نُشر الجزء الاول من The Ultimates من تأليف ميللر ورسوم هيتش، في 13 عددا كسلسلة محدودة من مارس 2002م حتى إبريل 2004م، وأُطلقت سلسلة ثانية من 13 عددا، كذلك، في الفترة ما بين ديسمبر 2004م حتى مايو 2007م، وقد

كان الهدف من هذه السلسلة، ليس تقديم الكوميكس لجمهور جديد فقط، بل لجمهور ما بعد حادث 11/9، جمهور غارق في السياسة للمرة الاولى ربما منذ نهاية حرب فيتنام بأوائل السبعينيات، جيل استيقظ على صدمة هجمات نيويورك والبنتاجون؛ ليغرق في نظريات المُؤامرة والحرب على الإرهاب، وفجاجة اللهجة الشوفينية لوطنية أمريكية مُعاد تخليقها قررت التعبير عن نفسها بشن حرب جديدة فيما وراء البحار، ودمج وكالاتها الامنية العديدة – لدرجة مُريبة حقيقة- في إدارة أو وزارة واحدة سُميت (أمن أرض الوطن- Home land security)، هذه هي بيئة ميللر الطبيعية للكتابة، كانت مهمة





ميللر وهيتش هي أخذ هذه الشخصيات التي صممها "جاك كيربي"، و"ستان لي" في أوائل الستينيات– ما عدا كابتن أمريكا الذي ظهر عام 1941م- في عالم الحرب الباردة والصراع ضد السوفييت، وإعادة زرعها في عالم الألفية الجديدة المُربك والمليء بالألغاز والمخاطر، أو بنص كلمات "بريان هيتش"، رسام السلسلة: "يجب عليك أن تعتمد مُقاربة أن شيئا لم يحدث من قبل أبدا، أن تبدأ القصة بداية جديدة تماما، كان علينا إيجاد الجوهر المُجرد لتلك الشخصيات والبناء عليه صعودا؛ وعليه فكابتن أمريكا هو (جندي)، وثور إما مُختل عقليا، أو مُخلص من السماء، و"بروس بانر" (هالك)، هو عبقري مُختل الثقة بالنفس، و"نيك فيوري" هو الجاسوس الفائق الأكثر برودا ورصانة...إلخ".

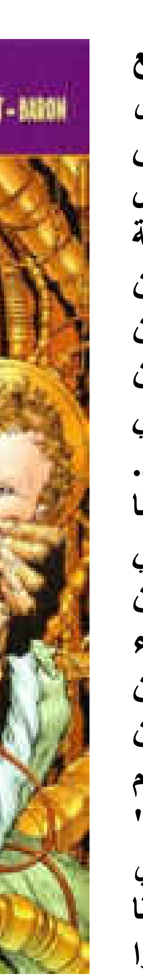
ما قدمه ميللر وهيتش كان بحق إعادة إنتاج لكامل تاريخ فريق The Aveng-ers قلبا وقالبا، حتى أن هيتش امتلك جرأة إعادة تصميم "أيرون مان" و"ثور"، وحتى Hawkeye، ويمكنني القول: إنه أحسن عملا، فدرع "أيرون مان" أكثر منطقية مما صممه "كيربي" قبلها بثلاثة عقود، بينما تخلص "ثور" من الخوذة ذات القرنين والحرملة الحمراء والاكسسوار الفرائي. الشخصيات نفسها اكتسبت عُمقا جديدا، كابتن أمريكا ليس مُجرد ذلك الجندي فائق النقاء، هو شخصية من الأربعينيات، يحمل ذاكرة ووعي رجل عجوز، مُتصلب الشخصية، لا يتورع عن ضرب دكتور "بيم"، الزوج السابق لعشيقته، "نيك فيوري" مُتجذر في عالم الجاسوسية والمُؤامرات، والأكاذيب السياسية، وتغطية الحوادث المُؤسفة، "كانفلات" (هالك) في منهاتن وتسببه في قتل أكثر من 800 شخص، "أيرون مان" أو "توني ستارك" هو الملياردير المُهتم بتحقيق أكبر ربحية مُمكنة من عمله مع الحكومة، في مُبادرة الرجال الخارقين، الفريق كله لم يعد تلك المجموعة من الأبطال الذي يجتمعون في منزل بالضواحي، بل فريق يعمل لصالح الحكومة الأمريكية انطلاقا من برج فاخر باهظ التكاليف قائم في البحر مُقابل نيويورك، لم يعودوا فريقا، بل جزءا من مُنظمة حكومية رسمية بقيادة جنرال، تتلقى دعما ماليا عملاقا من الكونجرس، ويحضر الرئيس الأمريكي حفلة إطلاقها كمُبادرة دفاعية جديدة، العمل نفسه علامة خاصة في عالم الكوميك، حين تقرأ أحد الأعداد، فإنك لن تصدق بعد الانتهاء منها أنك قد قرأت 25 صفحة فقط من الرسوم، المزيج ما بين كثافة النص والحوار والقصة المُركبة مُتعددة المستويات يجعل قراءة أي عدد بمثابة مُشاهدة حلقة تلفزيونية في زمن لا يقل عن 40 دقيقة، السلسلة كلها عموما جاءت وفية للقواعد الإخراجية التي وضعها (Brian Michael Bendis- بريان مايكل بنديس)، العقل المُهندس خلف كل سلاسل The ul-timate، القصة تُكتب وتُرسم كأنها عمل سينمائي، من دون بالونات تفكير، ولا نص تأسيسي أو شارح في شريط أبيض أسفل الكادر، كل شيء يحدث في الكادرات المرسومة وعبر بالونات الحوار.

في الجزء الأول من السلسلة نرى بداية تكوين الفريق والقصة التأسيسية لكابتن أمريكا، أول مهام الفريق الكبرى هي التصدي لغزو من كائنات فضائية يمكنها انتحال شكل البشر واحتلال مواقع حاكمة بمُنظمة SHEILD التي يعمل فريق



The Ultimates لصالحها، والتي تتولى الدفاع عن الولايات المُتحدة، لا يستعمل ميللر هنا كائنات Skrull الفضائيين القادرين على انتحال أي شكل يريدونه، بل يبتكر جنسا فضائيا هو The Chitauri للقيام بهذه المهمة، الطريف أن هذا هو الجنس الفضائي الذي سيوظفه فيلم Avengers كعدو يُهاجم الأرض عبر نيويورك، العقدة الدرامية نفسها، فكرة جنس فضائي ينتحل شخصيات مهمة، وعبرها يُخطط لإحكام سيطرته على الأرض، تم استعمالها لإطلاق سلسلة The Secret Inva- sion عام 2008م من تأليف "برايان بنديس".

الجزء الثاني كان أكثر سياسية بامتياز: ماذا لو منحنا أشخاصا عاديين القدرة على التحول لأبطال خارقين، وأرسلناهم للحرب ضد الإرهاب؟ يطور ميللر ها هنا عدة أفكار سبق واستعملها في The Authority، أبطال خارقون مصنوعون بالطلب وتابعون للدولة كفرق من الجنود الخارقين، سباق تسلح عالمي مجاله صناعة الأبطال الخارقين، تنخرط فيه أوروبا الغربية متعاونة مع الولايات المُتحدة، وعلى الناحية الأخرى تتعاون روسيا والصين ودول الشرق الأوسط لإنتاج فرقها الخاصة من الأبطال الخارقين، إنها الحرب العالمية الثالثة يخوضها الجنود الخارقون، ويجلبون الخراب حتى عتبة الولايات المُتحدة حين تتدفق الفرق الخارقة لروسيا والصين والشرق الأوسط بقيادة بطل خارق إيراني لغزو أمريكا، بادئة من نيويورك بالطبع. من الصعب تعداد الوسائل التي أثرت بها السلسلة على عالم مارفيل السينمائي فيما بعد، تكفي الإشارة لحوار ما بين الشخصيات في العدد الرابع من الجزء الأول يتحدثون فيه عن إطلاق فيلم عن الفريق، ويناقشون فيه اختيار المُمثلين لكل دور، على الأقل أخذ المُخرج برأيهم في تعيين المُمثل "صامويل.أل.جاكسون" في شخصية "نيك فيوري"، الذي حمل ملامحه في الكوميكس. طبقا لكبار مسئولي مارفيل فإنهم لم يتخيلوا إمكانية صُنع فيلم عن The Aveng- ers حتى شاهدوا كوميكس ميللر عن The Ultimates. الحقيقة أننا حين



شاهدنا سلسلة Iron man، وThe Avengers كنا نُشاهد The Ultimates التي أبدعها ميللر وهيتش. لا يهدف هذا المقال لتحليل كامل أعمال ميللر، أو حتى أغلبها؛ فهذا قد يحتاج لكتاب كامل، لأنه واحد من أكثر كُتاب الكوميكس غزارة في الإنتاج، لكني أعتقد أن أسلوب ميللر قد تبلور مُتكاملا خلال كتابته لسلسلة The Ultimate، ومن وقتها وهو يطور ويبني على تلك القواعد، أسلوب ميللر سينمائي- لا عجب أنه كاد يتحول لكاتب سيناريو في مرحلة مُبكرة من عمله ككاتب- هو يميل أكثر لاستعمال الزمن الخطي في كتاباته، القصة تتحرك في اتجاه واحد- مع فلاش باك من حين لآخر- هو لا يتلاعب بالزمن أو يقدم عدة أزمنة متوازية كما في كتابات "جيم ستارلين" مثلا، قضية السُلطة والتمرد عليها وكيف أن السُلطة والقوة المُطلقين يؤديا لفساد الروح وتحول المُتمتع بهما للشر دائما، لا يمكنك البقاء نقيا طالما أصبحت مُطلق السُلطة أو القوة، وهي العقدة الدرامية التي طورها في روايتيه: Wanted التي نُشرت عام 2003م، و Jupiter's Legacy التي نُشرت عام 2013م، ولذلك لا يمكن الثقة أبدا في السُلطة الحكومية. يعتمد ميللر حوارا مُركزا لا يخشى إطالته؛ فهو يبقى دائما مُسيطرا على خيال القارئ ومُثيرا لاهتمامه، دائما ما يقدم ميللر الجانب المُظلم أو الخفي للأبطال الخارقين، خالعا عنهم رداء البراءة والنقاء الكلاسيكي، هم مُتمردون، أو مُوالون للسُلطة، يعانون شياطينهم الخاصة، وتُحركهم مآسيهم الشخصية وأطماعهم.

يوظف ميللر بكثافة ومهارة الأساطير القديمة والكلاسيكيات العالمية ويُعيد إنتاجها برؤيته الخاصة، القضايا الروحية والميثولوجي تحتل أهمية خاصة في كتاباته، دمجه شخصيات وأحداث واقعية وسط العمل الخيالي تمنحه عُمقا ومصداقية وتعمل كمرسى يربطه بالعالم الواقعي، كما لا يمكن الثقة بميللر نفسه، فهو دائما ما سيخيب توقعك في مسار القصة، دائما ما سيقدم عقدة درامية جديدة تخرج بالقصة عن المسار المتوقع، سيمنحك دائما حدثا أو تغيرا يدهشك ، ربما هذا ما جعل ميللر من أكثر كتاب الكوميكس نفوذا وشعبية في هوليوود مع تحويل عدد كبير من رواياته لأعمال سينمائية، ليس فقط تلك المُقتبسة عن The Ultimates بل أعمال أخرى مثل:

Wanted عام 2008م من إخراج Timur Bekmambetov عن رواية ميللر بنفس الاسم،

Kick- ass عام 2010م من إخراج Matthew Vaughn عن رواية بنفس الاسم،

Kick- ass 2 عام 2013م من إخراج Jeff Wadlow عن رواية بنفس الاسم،

ingsman: The Secret Service عام 2014م من إخراج Matthew Vaughn عن رواية ميللر بنفس الاسم،





Kingsman: The Golden Circle عام 2017م من إخراج: Matthew Vaughn عن نفس الرواية، Captain America: Civil War عام 2016م من إخراج
Anthony Russo, Joe Russo
عن رواية ميللر:
Civil war،
LOGAN عام 2017م من إخراج James Mangold عن رواية ميللر: Old Man Logan.

مع العديد من الأعمال التي سيتم اقتباسها قريبا كأفلام ومُسلسلات تلفزيونية، لكن هل يفكر مارك ميللر في السينما وهو يكتب روايات الكوميكس؟

سبق أن وُجه إليه هذا السؤال مُباشرة، وكانت إجابته أنه لا يفعل؛ فالتفكير في أن رواية كوميكس يكتبها ستتحول لفيلم سينمائي يُشبه أن تحلب بقرة مُتخيلا أن هذا الحليب سيتحول لجبن يوضع كحشو في طبق لزانيا في المُستقبل، كما أن ميللر يعتبر إنتاج فيلم عن أحد رواياته الكوميكس هو بمثابة دعاية مجانية تساوي عشرات الملايين، لكن ما قيمة الدعاية له؟ نسيت أن أخبركم بأن ميللر قام عام 2004م بتحقيق ما لم يُحققه أي مُبدع كوميكس من قبل، وهو إطلاق خط إنتاج كوميكس مملوك للمُبدع بتأسيسه Millarworld، علامة تجارية تمتلك الحقوق الحصرية لكتاباته؛ حيث يوظف رسام لتنفيذ الرؤية البصرية ويقتسم معه الناتج المادي مُناصفة، بينما يمتلك الرسام الحقوق الأدبية لعمله، ويمكن بعد ذلك بيع المُنتج لأي دار نشر لتُطلقه عبر مطبوعاتها، ببساطة أصبح ميللر سيد نفسه، وليس خاضعا لأي دار نشر، أو لتحكم أي ناشر، حرية يمنحها حتى لرسامي الكوميكس الذين يجدون أنفسهم فاقدين السيطرة على ما يبدعونه من رسوم وشخصيات لصالح دور النشر الكبيرة، عام 2018م قام ميللر ببيع العلامة لعملاق البث التلفزيوني المدفوع Netflix التي ستدخل عبر ميللر إلى سوق نشر الكوميكس، إضافة لتطويرها عدة مشاريع تلفزيونية مُقتبسة من أعماله وفعلا أنتجت نيتفليكس مسلسلا بنائا على روايته الشهيرة Jupiter's Legacy ، بنفس الأسم أذيعت أولى حلقاته في مايو 2021م، لم يلقى المسلسل قبولا وجاء مخيبا للأمال ، خاصة أمال من قرءوا الرواية، فقد عجز الكاتب التلفزيوني (Steven S. DeKnight – ستيفن أس دسنايت) عن ترجمة رائعة ميللر للتلفزيون، فجاء المسلسل بطيء الأيقاع متراخي الأحداث، وتم أيقاف عرضه بعد موسم وحيد، إلا انه برغم هذا التعثر يبدو أن نتفليكس قد رأت إمكانيات كبيرة بالعمل ، ويدور الحديث على مواقع الانترنت المتخصصة حول مسلسل مستوحى من الرواية يتم الإعداد له حاليا،بل عالم كامل سيمتد عبر عدة أعمال نتمنى أن يلقى حظا أفضل، بالإضافة لذلك في ديسمبر الماضي، دخلت نتفليكس عالم نشر روايات الجرافيك بنشرها رواية من 4 أجزاء بعنوان (ملك الجواسيس- King Of spies) من تأليف مارك ميللر، الذي يعود في هذه الرواية لعالم الجاسوسية الذي أبدع فيه من قبل Kings men .

مارك ميللر، ربما لا يمتلك الموهبة العملاقة التي لجيم ستارلين، ولا الكاريزمية السياسية التي يمتلكها آلان مور، ولا أسطورية الأب المُؤسس لدى كيربي ، لكن هذا الجنتلمان الاسكتلندي المُبتسم دائما هو واحد من أهم كُتاب الكوميكس في العالم، وواحد من القصاصين العظام في عصرنا.

سنان حسين في معرضه الأخير غرابة الأشكال وتحولاتها البصرية



خضير الزيدي

العراق



شهدت قاعة "بالابان" في تركيا إقامة معرض للفنان العراقي سنان حسين احتوى المعرض على أكثر من أربع وثلاثين لوحة مع تخطيطات سعت لتكوّن لها وحدة موضوعية تعنى بتكوينات وأشكال غريبة على المُتلقي، وكأنها ضرب من الغيبيات التي تتداخل فيها عملية تناسخ الأرواح مع اختلاف الأجساد وهو تحول له من يتبناه فكريا. سبق لهذا الفنان أن أكد في خطابه التعبيري على إحياء أعمال تلفت إليها الناظر من خلال ما تحتويه من مدلول يرمز لبواطن الروح وعناصر النفس الإنسانية والحيوانية، إنه بحق فنان مُختلف يعير لموضوعة الرسم ودلالته أهمية؛ فهو يمنح اللوحة دلالة أشبه بالفعل الغيبي من خلال الوحدات المُتناثرة بالإضافة إلى كائناته التي لم تمر على عين المُتلقي وهي تُسجل استلهاما لمن يراها إذ لا توحي تلك الأشكال بالغرابة فقط، بل تمدنا بهاجس الترقب والتأمل حول مفهومها ولماذا تواجدت في مُخيلة الفنان. نحصل في لوحاته على تتبع في الأشكال، إذ يمكن أن تنكمش فيما يمكن أن نسميه التلاعب في الصورة الذهنية لفهم اللوحة، لوحته مُمتدة بخيال خصب فيه محور الخير والشر فهي تضرب في تخوم أقرب للوهم الإنساني، بينما نجد في خطاب العمل الفني مظاهر تحول تُخاطب العقل وتتماهى مع الغيبيات، فما الذي يجعل فنه غريبا على ذائقة المتلقي؟ يحاول سنان في أغلب أعماله أن

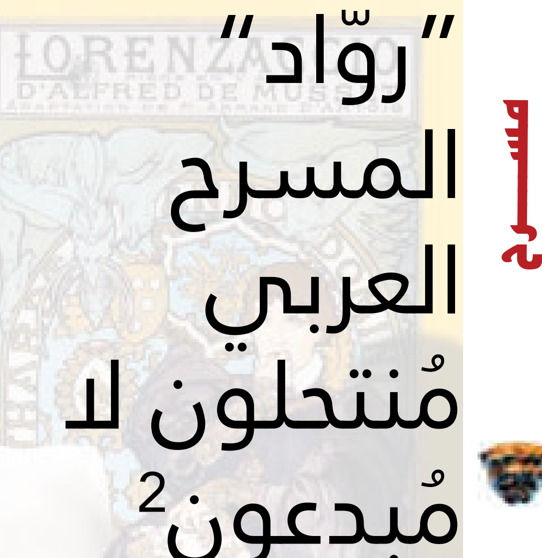


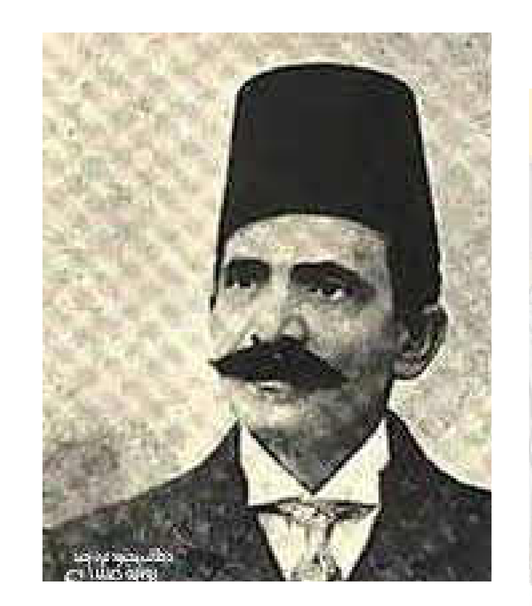


يوازن بين الرؤية والشعور بالمُخاطبة مع الآخر. رؤية تنفتح على تأويلات مُنحدرة بمظاهر تقلّب الأرواح واستنساخها إلى حيوانية وطوطمية وبشرية وشعور يربكنا بقوة الجدل في تلك الرؤية، هذا الأسلوب المرئي يفرز استعارات وتراكيب ووحدات تُحبذ العلاقة المتينة فيما بينها إذ لا يوجد مظهر خامد خارج سياق اللوحة، نجد تحولا بنائيا يستدرجنا لجذب جمالي بحيث كلما أمعنا النظر في عمله راق لنا مُتعة الكشف عن سر تلك اللعبة البصرية، وأعتقد أن فهم الحداثة عند هذا الفنان هو الواعز الذي يدعوه للمُغامرة الشكلية، إنه فعل نزوع للتخلص من الرتابة التي عاشتها اللوحة مُنذ زمن بعيد، لسنا مع خطاب جامد، ثمة مُغريات بصرية تثير الرعب من جهة، وطريقة تأثير جمالي تُخاطب العقل والعاطفة، هذا التوجه عُرف به سنان مُنذ معرض البحرين والكويت، يعطي استثمارا في تضاعف الأشكال، ويوحّد في اشتغاله من هويته الأسلوبية، كان من يتابعه يقول: لا توجد مرونة في لوحاته، هناك هاجس لمشروع بصري ومظاهر لوحدات ذات بُعد دلالي، هذه الخصائص تقع تحت طائل الشعور بالاهتمام بالرسم وإضافة إيحاء وخيال مُختلف، هل ينجح الفنان في أن يجد المُتلقي الذي يرسم له هذه الأعمال؟

شخصيا أتجنب الإجابة على هذا التساؤل؛ لأن من يراقب التحولات الأسلوبية عند سنان سيكتشف بأنه مُغرم بإظهار الشعور في متن اللوحة، هذا الشعور تراه يفضح عقل المُتلقي في عدم الاستجابة لفهم الرسم من جهة، ومن جهة أخرى يدعونا للتأمل، وحتى نصل لفهم طريقته علينا أن نعرف مرجعياته، وكيف يفكر في إنتاج خطابه الفني، هل هو يعيد أسطورة لشكل غريب، أم هناك فكر يعلي من شأن الغيبيات والروحانيات له هدف بصري وديمومة تعيرنا هويتها؟ في أغلب أعماله لم نعثر على غريزة شاخصة، ثمة حكاية مُلتهبة تروي لنا سيرة الإنسان وتقلباته، إنها وجهة فن تدفعنا لننجو بمُخيلتنا قبل أن نعي لحظة الوجد الإنساني، ويعكس هذا التعامل الفني طريقة تُثير التساؤل عن كيفية بث رسالة الفن في ظل مُتغيرات يعيشها الإنسان بقسوة، لقد رأينا هذه الأعمال وهي تدل علينا مع أنها تحمل رحلتها ومُتطلبات بقائها أمامنا من دون أن نشعر بالملل من إعادة رؤيتها ثانية.

"روّاد" المسرح العربي مُنتحلون لا مُبدعون[2]





مارون النقاش

أبو خليل القباني

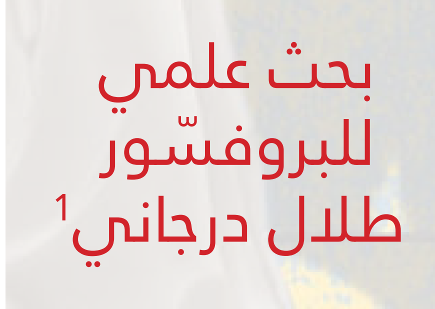


محمد عثمان جلال



يعقوب صنوع





بحث علمي للبروفسّور طلال درجاني[1]

لبنان

شهِدَت كلُّ المُجتمعات، وفي عصورٍ مُختلفة، أشكالاً من الانحطاطِ كنتيجةٍ لسلسلةٍ من الاختلالاتِ التي تصيبُ حضارةً مُعيّنةً قبلَ أن تتفاقمَ وتقودَ المُجتمعَ إلى الحضيض.

كذلك الأمرُ في حالةِ العالمِ العربيِّ الذي يعاني أنواعاً من الأزماتِ المُزمنةِ، وهي تنعكسُ انعكاساً صارخاً على واقعِهِ الثقافيِّ، وعلى المسرحِ وكلِّ الفنونِ الدراميّةِ العربيّة.

يعرّف مُعجم كامبريج الأكاديمي الرائد كالآتي: ""الرائد هو من يكون من بين أوّل من درس أو طوّر شيئاً ما""[3]، وما أثارَ اهتمامَنا وتعجُّبَنا هو إسنادُ صفةِ الريادةِ في المسرحِ العربي لكلٍّ من مارون النقّاش، وأبو خليل القبّاني، ومحمّد عثمان جلال، ويعقوب صنّوع الذين لم يدرسوا، ولم يطوّروا شيئاً بل قاموا بما يشبهُ النشاطَ الجماهيريَّ والذي سنثيرُ بشأنِهِ كلَّ التساؤلات، من دونِ أن يترُكوا أيَّ مُؤلَّفٍ ولا حتى مخطوطةً تناقشُ أو تحلّلُ أو تشرحُ مُقاربَتَهم للفنِّ المسرحيّ ورؤيتَهمُ فيما يقدّمون كما يفعل الروّاد الحقيقيّون في أي مجال في العالم، من هنا فهذه الظاهرة تتعارض في الأساس مع التعريف المبدئي لمفهوم الريادة.


ريتشارد فاغنر

اللافت أيضاً أن هؤلاء، أي من اعتُبِروا روّاداً في عالمِنا العربي، ينتمون إلى أواخرِ القرنِ التاسع عشر وبداياتِ القرنِ العشرين، الفترةِ التي شهدَتْ كبرى التحوّلاتِ وأشكالِ التطوّرِ للفنِّ المسرحيّ إن على صعيدِ النصّ وإن، والأهم ولأوّلِ مرّةٍ إلى تاريخِهِ على صعيدِ المُمثّلِ وفضاءِ الخشبةِ، مُنذُ أن أطلقَ ريتشارد فاغنر (1813-1883م) في ألمانيا مفهومَ "العملِ الفنّيّ الشامل" œuvre d'art totale Gesamtkunstwerk/2 في العرضِ المسرحي، والذي اعتمدَ عليهِ كلُّ الروّادِ الحقيقيّين اللاحقين في أوروبا من أندريه أنطوان (1858-1943م) إلى ستانيسلافسكي (1863- 1938م) ومايرخولد (1874-1940م) وبريخت (1898-1956م) الذين لم يستطيعوا أن يقاربوا هذا الفنّ إلا من خلالِ شموليّةِ بُنيتِهِ والبحثِ عن خلقِ وإبرازِ عناصرِ التكاملِ فيما بين ركائزِهِ، أي بينَ الفكرِ والنصّ الأدبيّ وأفكارِهِ وطروحاتِهِ، والتمثيلِ ومنهجيَّةِ الأداءِ وصولاً إلى فضاءِ العرضِ من إضاءةٍ ومُوسيقى وسينوغرافيا وأزياء وميزانسين كجزءٍ عضوّيٍ ومبدئيٍّ لا يتجزّأُ من اكتمالِ المعنى في العرضِ المسرحيّ بقيادةِ الفنّانِ الرئيس وهو المُخرج.

لذا فإن كلَّ الروّادِ العالميّين، الذين شهدَتْهم تلك الفترةُ، ارتبطَتْ أسماؤُهم بفنِّ الإخراجِ ومُساهمتِهم في تطويرِه، وقد تركوا سجلاً عملاقاً من الأعمالِ الموثَّقَةِ نصّاً وإخراجاً، والأهمُ أن لكلِّ منهُم مُؤلّفاتِه النظريّة الأصيلة التي تشرحُ وتُحلّلُ وتُناقِشُ بلغةٍ علميّةٍ وحججٍ موضوعيّةٍ كلَّ ما قدّموهُ على امتدادِ حياتِهِم الإبداعيّة.

لذا فبفضلِ جهودِ الروّادِ الأوروبيّين الإبداعيّةِ والفكريّةِ بدأَ العالمُ يتعرّفُ على مفهومِ "المدرسةِ الفنيّةِ"؛ لأنه قبلَ ولادةِ مفهومِ "المدرسة" في أيّ مجالٍ من مجالاتِ الإبداعِ البشريّ وَجَبَ ولادةُ مفهومِ "الرائدِ" صاحبِ الرؤيةِ الفكريّةِ الأصيلةِ والثقافةِ العلميّةِ المُتخصّصةِ والمهاراتِ التطبيقيّةِ المنهجيّة.

فأين هم روّادُ المسرح العربيّ من كلِّ هذا؟ وهم لم يتْرُكوا أيَّ بحثٍ أو مُؤلّفٍ ولا حتى نظريّةٍ يُمكنُ أن تُشكّلَ مرجعاً لِمَن يُحبُّ الالتحاقَ "بمدرستِهِم" كونُهُم "روّاداً".

فكلُّ ما قاموا بِهِ هو نوعٌ من النشاطِ البعيدِ عن الفكرِ والإبداعِ ومُرتبطٌ بالمصالحِ الماديّةِ الضيّقةِ مع الحُكّامِ ومحاورِ النفوذِ السياسيّ والدينيّ والطبقيّ في زمنِهِم.

من هنا، تتجلّى هشاشةُ تجربةِ كلّ من فشِلوا في عالمِنا العربيّ في تشكيلِ مرجعيّةٍ مسرحيّةٍ ودراميّةٍ علميّةٍ وقد زرعوا بذرةَ التزويرِ الأولى التي أثمرَتْ نشأةً زائفةً كانت نتيجتُها الجَهلُ والانحطاطُ القائمَان في كلّ مجالاتِ فنونِ المسرحِ والعرضِ في المنطقةِ العربيّةِ اليوم.

كانت البدايةُ مع الروّادِ الأوائلِ للنصّ المسرحي: سوفوكليس، إسخيلوس ويوروبيدس، وأرسطو في فنّ الشعرِ. وما زالت هذه الأسماءُ التاريخيةُ إلى الآن قاعدةً أساسيةً في عمليّةِ البحثِ عن المضمونِ والموضوعِ والفكرةِ وعن الفلسفةِ الدراميةِ لتركيبِ الشخصيةِ، وقد بُنِيَت على أعمالِ أصحابِها كلُّ قوانينِ ومفاهيمِ تحليلِ وكتابةِ النصّ ومبادىءِ فنّ الإخراجِ المسرحي.

لقد كانَ العبقريُّ قسطنطين ستانيسلافسكي Constantin Stan-islavski أوّلَ من وضعَ أُسساً علميّةً


أندريه أنطوان

وأكاديميّةً مُتكاملةً لفنّ الإخراجِ المسرحيّ في العالمِ أجمعِ، وأوّلَ من اكتشفَ مفاتيحَ التعاملِ معَ الكاتبِ ومع نصّه برؤيةٍ ومفاهيمَ إخراجيةٍ مُتكاملة. فأصبحَ مرجعاً ومدرسةً عالميةً.

باختصار، ما فعلَهُ ستنيسلافسكي Stanislavski أنه اعتمدَ النصَ الأصليَّ للكاتبِ كبناءٍ أساسٍ للعرضِ المسرحيّ الناجحِ، واعتمدَ التحليلَ والتطبيقَ بحضورِ الكاتبِ أيضاً.

لم يقتبس ستنيسلافسكي النصَّ، وكذلك مايرخولد، لم يغيّرا لا في المضمونِ ولا في المكانِ ولا في الزمانِ ولا في الشخصياتِ.

إن أهميةَ المُبدعِ هي أن يحوّلَ الفعلَ الحقيقيَّ والشخصيةَ إلى حركةٍ فنيّةٍ مُعاصرةٍ، لا أن يعيدَ كتابتَها على مستوى احتيالاتِه وضعفِ ثقافتِه الفنيّة، ليدَّعيَ بعدَها "أن هذه هي الحلولُ الإخراجية".

إذن، فإن المسرحَ اللبنانيَّ والعربيَّ، ومُنذُ لحظةِ نشأتِه، قد أسّسَ نفسَه على السَرقةِ وبعنوانٍ عريضٍ وفاضحٍ على يديّ التاجرِ الناجحِ، مارون النقاش (1817-1855م) والذي اعتُبِرَ الرائدَ الأولَ في تاريخِنا المسرحيّ رغم أنه ليس باحثاً مسرحياً، ولا مُفكراً في تحليلِ علمِ نفسِ الشخصياتِ، ولا كاتباً، ولا حتى مُبدعاً في رسمِ هندسةِ الرؤيةِ الإخراجيةِ.

فمارون النقاش هو مُجرّدُ مُشاهدٍ مُحبٍّ للمسرحِ، هو تاجرٌ وبرجوازيٌّ، أحبَّ نقلَ وسَرِقةَ التجربةِ الأوروبيةِ إلى بيروت وعرضَها أمامَ نُخْبَةٍ من المُشاهدين في منزلِه، ومن بينِهم قناصلُ الدولِ الأجنبيةِ وبعضُ الشخصياتِ المُهمّةِ في البلادِ، وبعضُ المسوؤلين العثمانيين. أحبَّ أن يستعرضَ موقِعَهُ الطبقيَّ أمامَ الطبقةِ الحاكمةِ، وهنا كانت الإشكاليةُ الكبرى بحيثُ أنه لم يستطِعْ تقليدَ الأوروبيّين ولم يبدعْ من خلالِ ذاتِه بمفهومِ الخلقِ، فاحتالَ بتفكيرِه ليكونَ التزويرُ سيّدَ الموقف.

وهو كان صادقاً باعترافِه فيما شوّهَهُ في أوّلِ تجربةٍ له لمسرحيّةِ "البخيل" للكاتبِ العالميّ موليير Molière. لقد قامَ بتعريبِها شعراً، فطوّلَ بعضَ المشاهدِ، واختصرَ بعضَها الآخرَ بما يتلاءمُ والذوقِ المحليّ (مسرح حسب الطلب)، عملَ على تعريبِ الأسماءِ، غيَّرَ مواقعَ الأحداثِ ولم يكتفِ بهذا الكَمّ من التزويرِ، بل راحَ وأدخلَ بعضَ الألحانِ التركيةِ على النصّ (فهو كان يتقنُ إلى حدٍّ ما اللغةَ التركيةَ كونَها اللغةَ الثانيةَ في ذلك الزمن كما أن مصالحَه التجاريةَ كانت ناشطةً مع الأتراك) أمّا المسرحيّةُ فما عادت تُعرَفُ إذا ما كانت ملهاةً أم مغناة.

من ناحيتِه، ساهمَ ابو خليل القباني في ترسيخ ما سبقَهُ إليه مارون النقاش من أساليبِ التزويرِ المُختلفةِ للنصوصِ المسرحيةِ العالميةِ، وللتراثِ العربيِّ وطرائقِ إعدادِها غيرِ المنهجيّةِ ومن ثم تنفيذِها بصورةٍ اعتباطيةٍ من دون أيّ قواعدَ علميةٍ، وكذلك الانزلاقْ بها إلى مطالبِ الشارعِ من فنٍّ سطحيّ وهابط.

لو أن القبّاني كان رائداً حقّاً لكان اعتمدَ على الأبحاثِ والتجاربِ العالميةِ ليتابعَ ويساهمَ في تطويرِ فنّ المسرحِ، بإضافتِه مبادىءَ جديدةً ورؤيةً غيرَ مسبوقةٍ، ولكن ما قامَ به هو أنه تناولَ المسرحَ العالميَّ والتراثَ العربيَّ وطوّعَهُما من دونَ أيّ إبداعٍ أو أصالةٍ أو رؤيةٍ إخراجيّةٍ، وإنما حسبَ قناعتِه عن مزاجيّةِ المُشاهدِ البسيطِ حيثُ أقحَمَ مثلاً الموشّحاتِ الجاهزةَ والمعروفةَ في الفلكلورِ الشعبيّ، وكذلك رقصةَ السماحِ في كلّ عروضِهِ من دونَ أيّ مُبرّرٍ إبداعيّ، وإنما إرضاءً لرغبةِ الجمهورِ والحُكّامِ وسُلطاتِ الاحتلالِ العثمانيّ في عهدِ صبحي باشا ومدحت باشا في سوريا، والخديوي توفيق في مصر، والسُلطان عبد الحميد الثاني في تركيا.

باختصار، كان القبّاني مدعوماً من السُلطاتِ العثمانيةِ وحُكّامِها، وكان يقدّمُ ما يطيبُ لهم، وفي المُقابلِ يقدّمون له


بريخت


مايرخولد

كلَّ الدعمِ الماديّ والمعنويّ والتشجيع من الطبقةِ الأرستقراطيّةِ وحتى البرجوازيّةِ، بهدفِ التسليةِ وليس خدمةً للفنِّ ولا مُساهمةً في تطويرِ المُجتمع؛ لأن سلوكَهُم ذاك لا يمتُّ إلى الثقافةِ بأيِّ صلة. وكانوا قد اعتَبَروا القبّاني جزءاً من المشروعِ الإصلاحيّ على المستوى الثقافيّ والسياسيّ حيث كان يختِمُ كلَّ عملٍ من أعمالِهِ بأغنيةِ تمجيدٍ ودعاءٍ للسلطان3. حتى أنه، وبالإضافةِ إلى تحويرِ مضامينِ النصوصِ حسبَ المصالحِ الآنيّةِ، فقد كان يعمَدُ إلى تغييرِ خاتمةِ المسرحيّةِ نفسِها حسبَ بلاطِ الحاكمِ الذي كان يستجدي استحسانَه، كما كان يقدّمُ أيضاً ذاتَ المسرحيّةِ تحت عناوينَ مُختلفةٍ4 فغدت المراجعُ التي تُحَدّدُ عددَ المسرحيّاتِ التي قدّمَها غيرَ موثوقةٍ، وتختلفُ فيما بينها، وتعجَزُ عن تحديدِ العددِ الحقيقيِّ لتلك المسرحيّات، ممّا يدلُّ على الفوضى في التوثيقِ غيرِ العلميّ وبالتالي هشاشةِ هذه الظاهرة.

وحسب بعضِ الباحثين لم يكن النصُّ يستغرقُ مع القبّاني أكثرَ من ثلاثةِ أيّامٍ لتوليفِهِ، فما كان من ضرورةٍ لدراسةٍ مُفصّلةٍ للرؤيةِ الإخراجيّةِ، وما كان للميزانسين أيُّ بناءٍ أو تصميم، أمّا المُمثلين فكان أداؤُهُم خالياً تماماً من الإحساسِ، وما من دورٍ لمُعاناتِهِم ولا من همٍّ لضبطِ الإيقاعِ الداخليّ؛ لأن الدورَ الأساسيّ لم يكن إلا لقراءةِ النصّ من قبلِ العنصرِ الرئيسِ في المُعادلةِ آنذاك، وهو المُلقّن.

وبما أن العروضَ كانت تتضمّنُ النثرَ والشعرَ؛ فكان يغلِبُ عليها السجعُ المُتكلّفُ، وكانت النبرةُ الخطابيةُ هي الأساسُ، أمّا الفنُّ التمثيليُّ فكان غائباً تماماً. ولم يزَلِ المسرحُ العربيُّ وكذلك الشاشاتُ، وحتى هذهِ اللحظةِ، تُعاني من الحوارِ الخطابيّ واللغةِ الإنشائيّةِ الوعظيةِ التي لا علاقةَ لها بالإيقاعِ الدراميّ ولا حتى بقوانينِ تنفيذِ الفعلِ المسرحي.

مسرحُ القبّاني هو عبارةٌ عن سهريّاتٍ وخبريّاتٍ حسبَ الطلبِ وحسبَ المصالحِ الشخصيّةِ والسياسية. فأيُّ ريادةٍ هذه؟ وأيُّ ثقافةٍ وإبداعٍ في إنتاجٍ كذاك؟

أما في ما خصَّ الروّادَ المصريّين فقد بالغوا في تعمُّدِهِم تحريفَ النصوصِ العالميّةِ وتشويهِها ومُنذُ مرحلةِ الترجمةِ، أي قبلَ وصولِها إلى الخشبةِ المسرحيّةِ حتى.

يقولُ الدكتور عطارد شكري: "لم يراعِ رفاعة الطهطاوي في ترجمتِهِ الدقّةَ، لا في الأسماءِ، ولا في الأماكنِ، ولا في الأحداثِ، ولا في المعاني، فقد أباحَ لنفسِهِ حريّةَ التصرّفِ في النصّ وأقحمَ فيه آراءَه في التربيةِ ونظامِ الحُكمِ، كما أدخلَ الأمثالَ الشعبيّةَ، والحِكَمَ العربيّةَ، وصاغَ ذلك باسمِ السجعِ والبديعِ المعروفِ في المقامات5.

وبدأتِ المُغالطاتُ تنتشِرُ بوضوحٍ مع محمد عثمان جلال، وتحديداً في النصوصِ المسرحية، ومع يعقوب


دى موباسان

صنوع وآخرين، ممّن ابتعدوا تماماً عن واقعِ عالَمِ الكاتبِ بِدْءاً من العُنوانِ مروراً بالمَعْنى والمضمون، وكذلك المكانِ والزمان وحقيقةِ جوهرِ الشخصياتِ وتفكيكِها وصولاً إلى الفكرةِ، وهي الأهمُ، لأن من أجلِها أنجزَ الكاتبُ كلَّ إبداعِه.

ما من كاتبٍ مُلتزمٍ بالفكرِ الإنسانيِّ يسمحُ بتغييرِ فكرةِ نصِّهِ التي من أجلِها أبدعَ قِصَّتَهُ وتحديداً في ظروفِها المُقترحَة، والتي أصبحَت عالميّةً بفضلِ امتلاكِها تلك المقوّماتِ التي تنطلقُ من بيئتِها الحميمة، لأن مِقياسَ الاقتباسِ الصحيحِ هو اللغةُ الأكاديميّةُ القائمةُ على المراجعِ والمعاجمِ المسرحيةِ والفنيّةِ وليس كما يحلو لنا. وهذا التزويرُ المكشوفُ والفاضحُ سببُه الضُعفُ في الإعدادِ العلميّ، وهو يُعتَبَرُ في الدولِ الحضاريّةِ سَرِقةً أدبيّةً يُحاسَبُ عليها.

ومن أبرزِ تجاوزاتِ عثمان جلال، مسرحيةُ "طرطوف" Tartuffe لموليير التي سمّاها "الشيخ متلوف" وألبسَها الجوَّ الشرقيَّ والنَفَسَ الشعبيَّ المصريَّ واستخدَمَ فيها الزَجلَ المصريَّ العاميَّ كما في تعريبِ كوميدياتِ موليير أيضاً، ومن خلالِ التمصيرِ الشعبي. والأسوأ أنه نقلَ كذلك شِعرَ راسين الى الزجلِ المصريّ.

هناكَ العشراتُ، أو المئاتُ، من الأعمالِ التي تُرجِمَت في تلك الفترةِ على هذا النحوِ ومن دونَ أدنى مستوى من المسؤولية العلميّةِ في احترامِ صِدقيّةِ المضمونِ من مُختلفِ جوانبِهِ الإبداعيّةِ، وسَلَكَ نفسَ الخطِّ في إفسادِ النصوصِ جميعُ من تعاطى مهنةَ الترجمةِ والتعريبِ تقريباً إمّا بتلخيصِ الحوارِ، أو بحذفِ مقاطعَ من النص، واستبدالِها بحواراتٍ محليّةٍ، أو بتغييرِ الخاتمةِ وحذفِ شخصيّاتِها وإضافةِ أخرى من خارجِ النصّ، أو إسقاطِ أغنياتٍ ورقصاتٍ شعبيّةٍ متداولةٍ محلياً وجاهزةٍ ومُحَبَّبَةٍ للجمهورِ وبدونِ أي مُبرّرٍ أو تطويرٍ لها، استُحضِرت من تراثِ الشارع. كما عدّلوا الأحداثَ لتتلاءمَ وسلوكِ وطبائعِ ورغباتِ الناس. لقد نسَفوا النصوصَ العالميّةَ من جذورِها، ولم يستطيعوا كتابةَ وعرضَ أعمالٍ محليةٍ وإن على مستوىً بسيطٍ في الفنِّ المسرحي، فأصبحت الفوضى هي المقياس!

والأسوأ أنهم عمِلوا على تصديرِ هذا الأسلوبِ في التزييفِ إلى كاملِ الوطنِ العربي لينتشر كطاعون ثقافي قبيحٍ، ويستمرَّ حتى يومِنا هذا في تغلغلِهِ في الجامعاتِ وفي شاشاتِ التلفزةِ والسينما وخشباتِ المسارحِ ورفوفِ المكتبات.

لم يكتفوا في التمادي في أساليبِ الغشّ المُمنهجِ والتفنّنِ في مُراكمةِ مُغالطاتِ الترجمةِ والتعريبِ والتمصيرِ، بل ذهبَ محمّد تيمور إلى أبعدِ من ذلك، ذهبَ إلى أسلمةِ الأدبِ الأجنبيّ عندما تناولَ قصةَ "ضوءُ القمر" "Claire de lune" للأديب الفرنسي غيّ دي موباسان Guy de Maupassant ونسبَ إليها عُنواناً "ربّي لمن خلقت هذا النعيم"6، وهي قِصةٌ فرنسيّةٌ ذاتُ طابعٍ مسيحيّ بشخصيّاتِها وأحداثِها وزمانِها وأمكنتِها وموضوعِها وفكرتِها. فعرّبَها ومصّرَها وأسلمَها بالكاملِ وجعلَها تسويقاً للحجابِ، وترهيباً من الكحولِ والرِّبى، وطعَّمَ النصَّ بآياتٍ من القرآن، ونسفَ كلَّ مُقدساتِ النصّ من الناحيةِ الدينيّةِ والاجتماعيّةِ والسياسيّةِ والفكريّةِ وغيرِها!

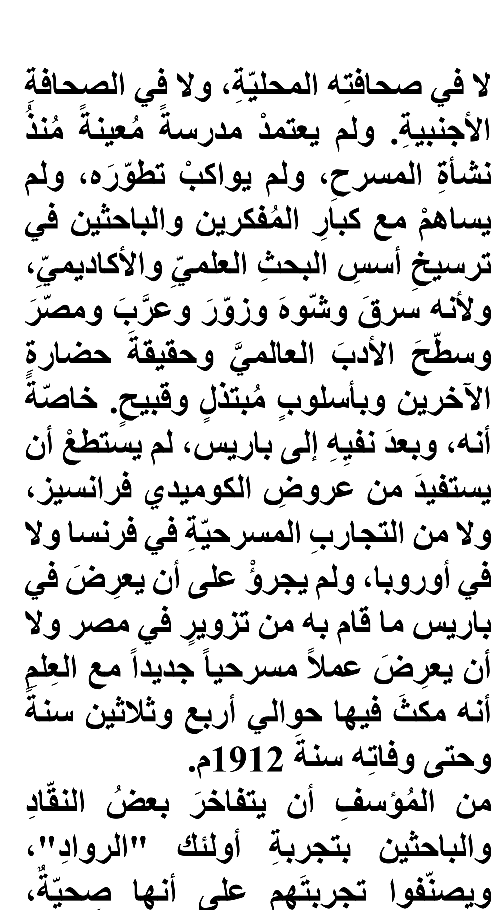
إن أُسسَ النشأةِ مع من يُسمَّونَ بالروّادِ هي زائفةٌ، بحيثُ أنهم قدّموا للجمهورِ تربيةً فنيّةً فاسدةً مبنيّةً على أسسٍ غيرِ أكاديميّةٍ، لذا فقد جاءت التربيةُ مُكلّلةً بالارتباكاتِ الخاطئةِ والكثيرةِ والمُتزامنةِ مع تراكُمِ الجَهلِ والكَذبِ في عالمِنا المسرحيّ؛ لتكونَ النتيجةُ أن العالمَ الحضاريَّ على كوكبٍ من الاكتشافاتِ العلميّةِ في مجالِ البحثِ الفنيّ وتقدُّمِ الثقافةِ ونحن في منطقتِنا العربيّةِ نتصارعُ في قعرِ التخلّفِ حتى هذهِ اللحظة.

ممنوعٌ تمصيرُ وسورنةُ ولبننةُ النصّ؛ لأن هذا بذاتِه سَرِقةٌ وخيانةٌ وتشويهٌ وتزويرٌ واحتيالٌ وغشٌّ مفتوحٌ على مصراعيه، ماذا لو فرنجَ الغربُ، أو نصرنَ الأدبَ العربيَّ ومضامينَهُ، أو فرنجَ القرآنَ الكريمَ أو الأحاديثَ الشريفة؟

ممنوع التزوير والسرقة والتحايل والاحتيال، لا في الكتب السماوية، ولا العلمية، ولا الأدبية، ولا الفلسفية، ولا في أي كلمة من أي مخطوطة. علينا أن نبدع الجديد دائماً.

أمّا آخرُ أولئك الروّادِ المزعومين، وهو يعقوب صنوع، والمعروف بتدريبِ مُمثّليه على طريقةِ إلقاءِ النكاتِ والألفاظِ الجنسيّةِ بحنكةٍ جيّدةٍ، والذي، كما يُقالُ، أنه عرضَ اثنتين وثلاثين مسرحيةً خلالَ سنتين (1872-1870م) وهذا عددٌ خياليٌّ، ويدلُّ على استهتارٍ بنوعيّةِ الإنتاج، والذي كان أيضاً المُؤلفَ والمُخرجَ والمُمثلَ والمُلقّنَ ومُدرّبَ الرقصِ والغناءِ، ومُصممَ المناظرِ والأزياءِ، ومُديراً للفرقةِ في أعمالِه. فهو أيضاً، ومن المُؤكّد، ليس مسرحياً في الأساسِ ليكون رائداً.

لأنه كمن سبقوه ممن تناولناهم في هذه المُداخلةِ لم ينتجْ منهجاً يدرَّسُ في الجامعاتِ، ولم يخلّفْ مسودّةً واحدةً لخطةٍ إخراجيّةٍ ولو لمشهدٍ واحدٍ من عروضِه، لا برؤيةٍ أكاديميّةٍ ولا حتى غيرِ أكاديميّة، ولأنه لم يكتبْ بحثاً واحداً عن أعمالِهِ ولا حتى مقالاً تحليليّاً واحداً


ستانسلافسكي

لا في صحافتِه المحليّةِ، ولا في الصحافةِ الأجنبيةِ. ولم يعتمدْ مدرسةً مُعينةً مُنذُ نشأةِ المسرحِ، ولم يواكبْ تطوّرَه، ولم يساهمْ مع كبارِ المُفكرين والباحثين في ترسيخِ أسسِ البحثِ العلميّ والأكاديميّ، ولأنه سرقَ وشوّهَ وزوّرَ وعرّبَ ومصّرَ وسطّحَ الأدبَ العالميَّ وحقيقةَ حضارةِ الآخرين وبأسلوبٍ مُبتذلٍ وقبيحٍ. خاصّةً أنه، وبعدَ نفيِه إلى باريس، لم يستطعْ أن يستفيدَ من عروضِ الكوميدي فرانسيز، ولا من التجاربِ المسرحيّةِ في فرنسا ولا في أوروبا، ولم يجرؤْ على أن يعرِضَ في باريس ما قام به من تزويرٍ في مصر ولا أن يعرِضَ عملاً مسرحياً جديداً مع العِلمِ أنه مكثَ فيها حوالي أربع وثلاثين سنةً وحتى وفاتِه سنةَ 1912م.

من المُؤسفِ أن يتفاخرَ بعضُ النقّادِ والباحثين بتجربةِ أولئك "الروادِ"، ويصنّفوا تجربتَهم على أنها صِحيّةٌ، ومن هؤلاء النقّادِ الكاتبُ المسرحيُّ سعد الله ونوس الذي أشادَ باقتباسِهم المُسطّحِ والمغلوطِ للأدبِ العالميّ عندما قال: "على الرغمِ من انطلاقِهم من الصيغِ الجاهزةِ لم يحفظوا لها أيَّ قدسيّةٍ مدرسيّةٍ، بل اخضعوها بكثيرٍ من الذكاءِ ونفاذِ البصيرةِ إلى إحساسِهم الخاصِ بجمهورِهم وظروفِ هذا الجمهورِ، وكذلك نوعيّةِ مشاكلِه"7، وأثْنى على عبارةِ مارون النقّاش ونقلَها عن لسانِه في إحدى مقالاتِه عندما قال: "لماذا اختارُ المسرحَ الغنائيَّ، قد يكونُ أحبَّ إلى قومي وعشيرتي"8.

أما نحن فنسألُ: إذا كان "قومي وعشيرتي" يرغبون في الفنّ الهابطِ والاستهلاكيّ البعيدِ عن التفكيرِ والإبداعِ فهل أنزلُ كمُبدعٍ عند رغبتِهم؟

إن هذا الكلامَ لَخطيرٌ وسطحيٌّ، ويحملُ في معانيه عدمَ إدراكٍ ومعرفةٍ لمفهومِ المنهجِ الأكاديميّ والتطوّرِ العلميّ.

لماذا لا يتناولُ مُخرجونا المُعاصرون في الوطنِ العربيّ وخارجِه مسرحيّاتِ أولئك الروّادِ المزعومين ويعملون على تنفيذِها؟ ببساطةٍ لأنها تفتقرُ إلى أدنى معاييرِ اللغةِ الدراميّةِ.

إن نشأةَ المسرحِ اللبنانيّ والعربيّ كانت مُصطنَعَةً وقد وُلِدَ مريضاً، وما زال حتى الآن في غرفةِ العنايةِ الفائقةِ، ولا يريدُ المُنتحلون تطبيبَه؛ لأنهم يجهلون التشخيصَ فيُسَخِّرون الخشباتِ والشاشاتِ يومياً مع من يدعمُهم من خلالِ البرامجِ المسروقةِ والمُستنسخةِ والمشوّهةِ التي تُبَثُّ بكلِّ شوائبِها لتثقيفِ المُشاهدِ من منظارِهم المُسطّحِ والفارغِ في الشكلِ والمضمونِ، وتخديرِه بأساليبِ السرقةِ من أجلِ تسطيحِ فكرِه وتعتيمِ عقلِه والمحوِ من ذاكرتِه كلّ ما له علاقةٌ بصدقِ ثقافةِ الالتزامِ بالإنسانِ والإنسانيةِ.

تمثّلُ الجامعةُ مُختبراً للإبداعِ والخلقِ والاكتشافاتِ للأستاذِ والطالبِ معاً، وهذا المُحترفُ يجبُ أن يكونَ في حركةٍ دائمةٍ ومتطوّرةٍ باتجاهِ الكشفِ عن المزيدِ من الاختراعاتِ العلميّةِ، إن الدكتورَ الواثقَ من خلفيّتِه الثقافيّةِ يربّي طلاباً على أسسٍ علميّةٍ متينةٍ بلغةٍ عالميّةٍ، وقد تتحوّلُ اكتشافاتُه الفنيّةُ والأكاديميّةُ إلى مرجعٍ علميّ.

نتفاخرُ ونتكابرُ أننا نبتعدُ عن اللغةِ الأكاديميّةِ، إلا أن تصويبَ هذه المسألةِ المهمة جداً هي من مسؤوليةِ الجامعاتِ الحضاريةِ بالدرجةِ الأولى. في حين أن نشأةَ أوّلِ قسمٍ للمسرحِ في الجامعةِ الوطنيّةِ في مُنتصفِ الستينياتِ من القرنِ الماضي لم تكنْ نشأةً أكاديميةً، وهي خطُّ فعلٍ مُتّصلٍ لأزمةِ نشأةِ مسرحِنا بحيث لم نزلْ حتى اللحظةِ، على الإيقاعِ عينِه: لا وجود لمنهجِ إعدادِ المُمثّلِ في جامعاتِنا، بينما تعملُ هيئةُ التدريسِ في المعاهدِ الراقيةِ كلَّ سنةٍ على تطويرِ منهجِها؛ فتنشرُ إداراتُها كتيّباتٍ، وتُعقَدُ حولَها



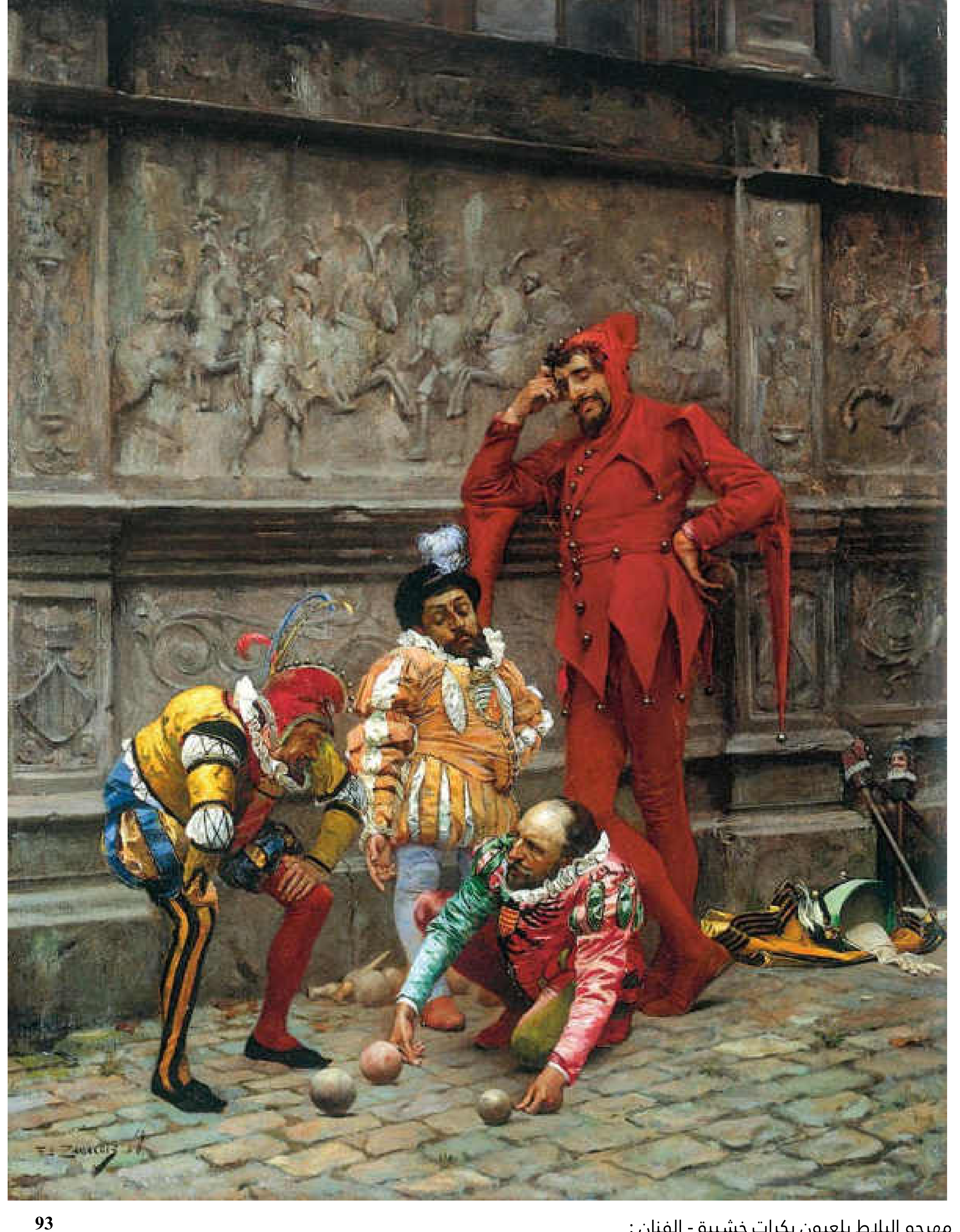
المُناقشاتُ من أجلِ تطويرِها الدوريّ والمُستمرّ.
إذن، إن أزمةَ المسرحِ العربي هي أزمةُ نشأةٍ زائفةٍ ومسروقةٍ من بعضِها البعض، ومُصطنعةٍ ومبنيّةٍ على ذهنيّةِ الاحتيالِ والشطارةِ الملتوية.
يجب أن نَفصِلَ بين السَرِقةِ الأدبيةِ والإبداعِ الحقيقي، وكذلك بين لغةِ الشارعِ واللغةِ الأكاديميّةِ، وعلينا أن نحسمَ مواقفَنا ونختارَ إمّا الجامعةَ وقوانينَها العلميةَ أو الشارعَ وشاشاتِه المسروقةَ التي تُخرّجُ على هواها "مُبدعين" بقوانينِها الاعتباطيةِ المبنيّةِ على ذهنيةِ الاحتيالِ، والتجارةِ المُربحة.
لدينا كتّابٌ عالميّون يَفتَخِرُ بهم العالمُ أمثالُ جبران خليل جبران، مارون عبود، ميخائيل نعيمة، يوسف حبشي الأشقر، فؤاد كنعان، جورج شحادة، توفيق يوسف عواد وغيرُهم الكثيرُ من المُعاصرين. ومن كبارِنا أيضاً، المُتربّعُ على كرسيّ العباقرةِ أمين معلوف. لم يَسرِقْ من بينِهم أحدٌ، ولم ينتحلْ منهم أحدٌ شخصيةً أو فكرةً، بل هم جميعُهم مُبدعون حقيقيون وأصحابُ مدارسَ وأساليب. والأهم أن لا أحدَ منهم يَقبَلُ بأن يُزَوَّرَ أدبُه أو يُتَرجَمَ مغلوطاً على خشبةِ المسرح.
اذا لم تكن الجامعةُ على المستوى العلمي والأكاديمي المطلوب فسيبقى المسرحُ في حالةِ انحطاطٍ دائم.
بالإضافةِ الى ذلك، يجبُ أن يكونَ الدكتور هو المُبدعَ والباحثَ والمُربّيَ والمُنظّمَ، وهذا ما يجبُ نقلُه، وبالطرقِ العلميةِ إلى طلابِه، وواجبٌ عليه أيضاً أن يساهمَ بالدفعِ باتجاهِ الكشفِ عن النظرياتِ الجديدةِ وأهميّةِ تطبيقِها.
في سبيلِ إنجاحِ المشروعِ الفنّي، وكي يكونَ الفكرُ جديداً، على الشبابِ أن يعتمدوا الأكاديميّةَ كمبدأ أساسٍ، والكلاسيكيّةَ كقاعدةٍ لا بديلَ لها للّغةِ المُعاصرةِ. كيف يكونُ الكلاسيك مُعاصراً والمُعاصرُ كلاسيكياً؟ لا يكون إلا من خلالِ الفعلِ الإنساني.
فيحمي شبابُنا المسرحَ لينجوَ من الانقراض.
أما الدعوةُ، فهي نحو التغييرِ باتجاهِ الأكاديميّة.

هوامش

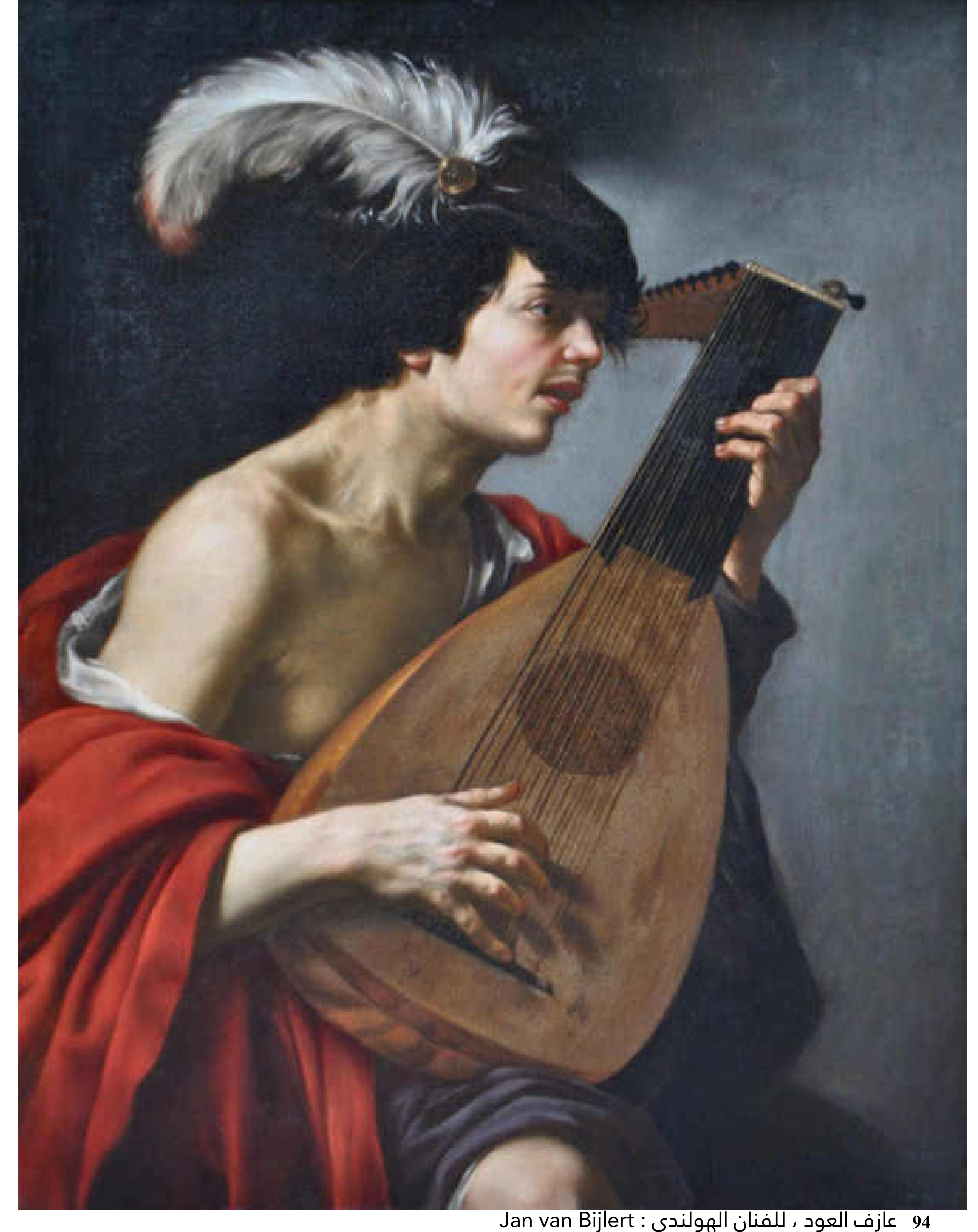
1. البروفسّور طلال درجاني:PhD في الاخراج المسرحي من معهد GI-TIS موسكو- الاتحاد السوفيتي، مُخرج مسرحي، وباحث واستاذ في ملاك الجامعة اللبنانيّة، ورئيس الجمعيّة الثقافيّة الفنيّة "المسرح الآخر".

2. هذا البحث مُسجل في مصلحة حماية الملكية الفكرية في وزارة الاقتصاد والتجارة اللبنانيّة تحت رقم 2608 وهو يشكّل المُلخّص الرسمي لكتاب من تأليفي قيد الإنجاز ويحمل ذات العنوان، أقدّم فيه تحليلاً مُفصّلاً لهذه الظاهرة على قاعدة القوانين العلمية في فن الكتابة الدرامية وفن الاخراج وبناء العرض المسرحي.

3. Cambridge Academic Contact Dictionary.



مهرجو البلاط يلعبون بكرات خشبية - الفنان :
Eduardo Zamacois y Zabala- أسبانيا - زيت على لوح خشبي - الأبعاد : 36.8×45.7 سم - رسمت حوالي 1868م.



 عازف العود ، للفنان الهولندي : Jan van Bijlert
1597-1671 - زيت على قماش- الأبعاد : 106.1× 82.6 سم


موسیقی

موسيقى عصر الرينسانس الجديد في أواخر اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية



مايكل مير

روسيا

(مترجمة عن الروسية)



فلاديمير فافيلوف

في أواخر اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية، ظهر اتجاه جديد للفن. اتجاه شبه سري وغير مُعترف به ولا مُعلن، والذي يمكن تسميته "الرينيسانس الجديد". كانت محاولة لخلق شيء جديد، بناءً على تجربة عصر النهضة الأوروبية (الرينيسانس). ربما لا يبدو هذا الفن مثل ما قبل الرفائيلية. حوّل أتباع ما قبل الرفائيلية الجُدد هؤلاء نظرهم إلى: الكواترشينتو Quattrocento (فترة عصر النهضة المُبكرة الإيطالية (1420 -1500م)، بالإضافة إلى استلهام كثيف للأساطير. كانت إبداعات عصر الرينيسانس الجديد في أواخر الاتحاد السوفيتي أكثر واقعية، ومستوحية بشكل واضح مُميزات عصر النهضة الأعلى الإيطالي والألماني.

لعل ألمع مُمثل لهذا الاتجاه في الرسم هي لاريسا كيريلوفا (ولدت عام 1943م). تُظهر لوحاتها نساء ورجالًا جميلين في ظروف معيشية عادية في شقق نموذجية لمُدن الاتحاد السوفيتي في الثمانينيات، أو في العمل. لا يُعطى لنا أن نعرف كيف وأين، وفي أي عوالم من المُستقبل، ستستجيب كلماتنا. إذا كانت، بالطبع، تبدو...

في الموسيقى، كان فلاديمير فافيلوف مُمثلًا رئيسيًا لهذا الاتجاه (مواليد 5 مايو 1925م، لينينغراد، الآن سانت بطرسبرغ – توفي في11 مارس 1973م) مُلحن وعازف جيتار بسبعة أوتار وعازف عود. كان مُؤلفًا للعديد من الروائع المُوسيقية التي أصبحت من روائع المُوسيقى المُعاصرة. بعد وفاة

فافيلوف، تم الكشف عن أنه مُلحن. كل من كتب أوصاف سيرة المُوسيقي لم يركز على حقيقة أنه كان يدرس نظرية المُوسيقى والتأليف مُنذ عام 1952م تحت إشراف المُلحن يوهان أدموني (1906-1979م). قلة من الناس يعرفون عن هذا.

بدأت الاكتشافات بعد دراسة النصوص والألحان من اسطوانة الجراموفون "مُوسيقى العود في القرنين السادس عشر والسابع عشر". والمنسوبة للملحن الأيطالي جوليو كاتشيني، لم يجد باحث موسيقى العود بالفاتيكان فرانشيسكو كانوفا دا ميلانو في كتالوج أعمال المُلحن واحدة مُماثلة لتلك التي يؤديها فافيلوف. من المعروف أن أعمال دا ميلانو قد أُدرجت في بروتوكولات الفاتيكان، وتم الإعلان عن قائمة أعماله. وكان الأمر الأكثر غموضًا هو مقطوعة: "Ave Maria" لجوليو كاتشيني. أظهر التحليل الأسلوبي: "هذا، من حيث المبدأ، لم يكن من المُمكن كتابته قبل 400 عام". أكد علماء المُوسيقى استحالة إنشاء هذه المُؤلفات إما في

القرن السادس عشر أو السابع عشر، كان فافيلوف يؤلف المُوسيقى وينسبها لمُؤلف قديم، فقط لكي يمكنه نشرها، لأنه في ذلك الوقت لم تكن أعماله موافقة للذائقة العامة للدولة، ولم يكن مشهورا حتى، كان عليه أن يرضى بنسبة أعماله لمُؤلفين قدامى، ولم تُكتشف الحقيقة إلا بعد وفاته.


جوليو كاتشيني



الصفحة الأخيرة.

(1)

موت النقد! يبدو الأمر كمرثية، كتأبين، بالنسبة لي كفنان تشكيلي فإن جملة (موت النقد) تقع في منطقة وسطى ما بين حدوتة أمنا الغولة، وما بين (الكريبتوزولجي)[1]؛ فالنقد التشكيلي في مصر، وربما في الشرق الأوسط ككل هو من قبيل الكائنات النظرية، والافتراضات اللامادية، تسمع عنه ولا تلتقيه أبدا، تفترض وجوده، لكنك تعجز دائما عن إثبات تلك الفرضية، لو كنت أكتب هذه السطور في مجلة تشكيلية، أو موجهة حصريا للتشكيليين، لكن عليّ أن أكتفي بتلك السطور السابقة وكفى.

لكن لحُسن الحظ أغلبية من سيقرأون مجلتنا ليسوا تشكيليين، وعليه أجد، عزيزي القارىء، ما أكتبه، وتجد أنت ما تقرأه؛ لأنه عليّ التوضيح: ينقسم عالم الفن التشكيلي في مصر إلى مُعسكرين، الأول المُعسكر الأكاديمي الذي يُسيطر عليه- كما يوحي اسمه- الأكاديميون من أعضاء هيئات تدريس كليات الفنون الجميلة، والمُعسكر الآخر هو المُعسكر اللاأكاديمي. يتقوقع الأول في كلياته، حيث تُعقد المعارض التشكيلية صباحا خلال مواعيد العمل الرسمية، لأنها ضرورية للحصول على الترقيات الوظيفية والدرجات العلمية النظامية؛ لذلك هي ليست مفتوحة للجمهور، بل أساس- وربما حصريا- للسادة الأكاديميين من أعضاء لجان الترقيات، أما المُعسكر الثاني فهو يتمترس داخل قاعات (الجاليريهات) الفنية.

والجاليري هو اسم أجنبي مُعرب يوحي بالفخامة والخطورة، لما هو ببساطة (محل لبيع اللوحات الفنية)، ولتلك المحلات زبائنها الحصريين، غالبا، ممن يتوسم فيهم إمكانية اقتناء الأعمال الفنية؛ لذلك فهي ببساطة ليست مفتوحة للجمهور. حينما كنت طالبا في كلية الفنون الجميلة خلال أوائل التسعينيات كنت أشكو من (تقوقع) واغتراب الفن التشكيلي عن الجمهور، وقتها كان العرض الجماهيري العام هو الأساس، بلا استثناءات تقريبا، لم أكن أتخيل أن يصل الأمر بالفن التشكيلي لهذا المستوى من التقوقع والانعزالية. موجه لجمهور حصري قليل العدد لحد مُحزن، لجان أكاديمية ومقتنون أثرياء، فقط، في مثل هذه البيئة أين يمكن أن يوجد مجال للنقد التشكيلي؟ هل يزاحم لجان الترقيات الأكاديمية، أم يصدم رأسه بجهود التسويق والترويج التجارية؟ هل يعرض نفسه لاتهام بدس أنفه فيما لا يعنيه، أم لاتهام بأنه (يقطع عيش الناس)؟ عموما النقد التشكيلي ليس معنيا بهذا الاختيار، وليس خائفا من خطورة تلك الاتهامات؛ فهو يمتلك رفاهية (اللاوجود) حيث لا خوف ولا حزن.

(2)

موت النقد السينمائي! حقيقة أنا لا أعلم ما يحدث في السينما الناطقة بالعربية، أو تحديدا في السينما المصرية، آخر فيلم مصري شاهدته في السينما كان أرض الأحلام 1993م، وآخر فيلم شاهدته كان على شاشة عرض أتوبيس غرب الدلتا- أيام كانوا يعرضون أفلاما، وأذكر أنه كان (أفريكانو)، ربما اعترافاتي السابقة لا تدعو للفخر، بل ربما تدعو للخجل، لكن هذا هو الواقع، لا أتباهى به، ولا أخجل منه، لكنني أزعم أني مُتابع جيد للسينما العالمية، بكل تنوعاتها، وصدق أو لا تصدق، يوجد نقد سينمائي، بكميات هائلة وكثافة كبيرة وتنوع شديد، أي يعيش ذلك النقد؟ يعيش على الـYou Tube ، حيث مئات، وربما آلاف القنوات تقدم بشكل مُستمر تحليلات وعروض ونقدا للأفلام المعروضة أو التي عُرضت في السابق، نقد يتراوح ما بين الفكاهي الساخر إلى الأكاديمي الرصين، ومن التفاهة والسلبية السادية، إلى العقلانية والاتزان والتحليل الفني العميق، وسط ذلك الركام الهائل- اليوتيوب هو سوشيال ميديا أساسا بالطبع- يمكنك أن تجد بضعة جواهر وسط الطين، حيث نقد سينمائي وتأريخ سينمائي رصين وحقيقي، وعروض مُتعمقة للأفلام، وعروض واسعة المعرفة لتاريخ السينما، أنا شخصيا أتابع بعض تلك القنوات وأستمتع بها وأتعلم منها، لأن النقد ليس محتوما عليه الحياة على صفحات المجلات والصحف، اليوتيوب هو بيئة خصبة وثرية، ربما على (النقاد) المحترفين تجربتها، ربما الأفق ليس مُظلما لهذه الدرجة، فقط المُتلقي انتقل لعنوان جديد، ربما عليهم تجربة إرسال خطاباتهم لذلك العنوان الجديد.

ياسر عبد القوي

1. Cryptozoology البحث عن ودراسة الحيوانات التي يكون وجودها، أو بقاؤها موضع نزاع، أو لا أساس له، مثل وحش بحيرة لوخ نيس، والبيج فوت.


HAZIM KAMALEDIN
حازم كمال الدين
رواية
NOVEL
الوقائع المربكة
لسيدة النيكروفيليا
The confusing episodes of The lady of necrophilia
عن هذه الرواية

Eyes Wide Shut أو عيون مُغلقة باتساع، من أفلام الدراما النفسية. الفيلم من إنتاج وإخراج المُخرج الأمريكي ستانلي كوبريك Stanley Kubric عام 1999م، كما شارك المُخرج في كتابة السيناريو المأخوذ عن الأصل الروائي Dream Story قصة حلم التي كتبها آرثر شنيتزلر Arthur Schnitzler عام 1926م. يتتبع الفيلم المُغامرات المشحونة جنسيا للدكتور بيل هارفورد الذي صُدم عندما كشفت له زوجته "أليس" بأنها كانت تُفكر في إقامة علاقة قبل عام. توفي كوبريك بعد ستة أيام من عرض النسخة النهائية لفيلمه على شركة War-ner Bros، ومن أجل ضمان الحصول على تصنيف R في الولايات المُتحدة اضطرت الشركة إلى تغيير العديد من المشاهد الجنسية الصريحة أثناء مرحلة ما بعد الإنتاج.

